



# कविवर रत्नाकर

( बाबू जगन्नाथदास 'रत्नाकर' की रचनाओं का  
भालोचनात्मक परिचय )

लेखक—

पं० कृष्णशंकर शुक्ल एम. ए.

प्रकाशक

देवेन्द्रचन्द्र विद्याभास्कर

विद्याभास्कर बुकडिपो

घानवापी बनारस सिटी

प्रथम संस्करण

सन् १९९२

मूल्य २।०

प्रकाशक —

देवेन्द्रचन्द्र विद्याभास्कर

विद्याभास्कर बुकडिपो

ज्ञानवापी, बनारस मिटी ।

हिन्दी की सब प्रकार की पुस्तकें

मिलने का एकमात्र पता

विद्याभास्कर बुकडिपो

ज्ञानवापी बनारस सिटी

मुद्रक—

धजरगबली "विशारद"

श्रीसीताराम प्रेस, जालिपादेवी, काशी ।

# कविवर रत्नाकर

## काव्य-भूमि

हमारा मानस भावनाओं से तरल रहता है। कुछ बाह्य परिस्थितियों अपने आघात से उसमें आंदोलन तथा गति उत्पन्न कर देती हैं। जब आघात साधारण होता है तो छोटी छोटी लोल लहरियाँ ही उठ कर रह जाती हैं। जब उस आघात का स्वरूप गभीर होता है तो संपूर्ण मानस चंचल तथा आंदोलित हो उठता है। बड़ी-बड़ी लहरें एक दूसरी से टकराती हुई उमडने लगती हैं। ये आघात पहुँचाने वाली परिस्थितियाँ क्या हैं? हमने अपने स्वतंत्र अस्तित्व के अभिमान के सूत्र को पकड़ कर चक्कर काटते-काटते अपने चारों ओर एक घेरा सा घना लिया है जिसके भीतर आनेवालों को हम अपना

कहते हैं कुछ हमारे कुटुंबी हैं, जैसे माता पिता, पुत्र पौत्र आदि । कुछ हमारे वधु-चांधव तथा इष्ट-मित्र हैं । इन अपनों पर पढने-वाली दु रज्ज परिस्थितियों से हम क्षुब्ध हो उठते हैं । इनके सुख से हम आनदित होते हैं । सक्षेप में, अपने प्रियजनों की इष्टानिष्ट अवस्थाओं से हम प्रभावित होते रहते हैं ।

उसी अहंकार के सहारे हमने अपना एक और जगत् बनाया है जिसमें वे लोग रहते हैं जिनसे हम घृणा अथवा वैर करते हैं और जिनके अनिष्ट करने को हम तत्पर रहते हैं । इस प्रकार हमने मित्रों और शत्रुओं के रूप में अपने चारों ओर दो घेरे बना लिए हैं । दोनों के भीतर हमारे अपने लोग निवास करते हैं । भेद इतना ही है कि कुछ हमारे प्रिय हैं तथा कुछ अप्रिय । कुछ मित्र तथा वधु, कुछ शत्रु आदि । कुछ के सुख से हम सुखी होते हैं । कुछ की विपत्तियों से भी हम दुरी नहीं होते, प्रत्युत, कभी-कभी तो आनदित भी होते हैं ।

इसी प्रकार अहंकार प्रेरित घेरे पशु जगत् में भी होते हैं । भेद इतना ही है कि हमारे घेरे अपेक्षाकृत बड़े तथा विस्तृत होते हैं, पशु पक्षियों के छोटे तथा संकुचित । पर उनके भीतर मोह समान रज्ज से काम करता है । अपनापन वहाँ भी वैसा ही है जैसा हमारे यहाँ । जिस प्रकार हम अपने बालक के लिए सुखद परिस्थितियों के उत्पन्न करने में तथा दु रज्ज परिस्थितियों के बचाने में या दूर करने में लगे रहते हैं उसी प्रकार वृत्तों की दृष्टियों में रहनेवाले पक्षी भी । प्रभात होते ही वे चहचहाते हुए दाने लाने को उड़ जाते हैं तथा

लौट कर बड़े लाड से अपने चचुपुट से अपने बच्चों को चुगाते हैं। हमलोगों के लिये भयानक प्रतीत होता हुई वाघिन भी अपने बालक की माता ही है। सिंह के बालक को भी अपनी माँ से वैसा ही लाड प्राप्त होता है जैसा मनुष्य के बच्चों को। यह पशुओं तथा पक्षियों के प्रेम का ससार है। इसके अतिरिक्त उनका भी एक बेर का ससार है जिसके भीतर अप्रिय, शत्रु आदि निवास करते हैं। अपने बालक को दुलार करते समय भोली सी प्रतीत होती हुई सिंहनी अपने शत्रुओं के सामने अपनी मातृ-सुलभ कोमलता छोड़ भयानक वाघिन हो जाती है। उसी प्रकार पक्षी भी अपने शत्रुओं को पहचानते हैं और अवसर अनुसार आक्रमण करने से नहीं चूकते। जो दुर्बल होने के कारण आक्रमण में समर्थ नहीं हैं वे भी कम से कम अपने को बचाने ही में यत्नशील रहते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि इष्टानिष्ट विशेषण विशिष्ट जगत् का जाल जैसा हमारे चारों ओर फैला है वैसा ही पशु-पक्षियों के चारों ओर भी। हमारा जाल कुंछ विस्तृत है, उनका कुंछ सकुचित। भेद मात्रा में है, प्रेरक निमित्त में नहीं। यदि मनुष्य कहलानेवाले यहाँ विश्राम ले लेते हैं तो हमें कहना होगा कि वे पशुओं से बहुत आगे नहीं बढ़ पाए हैं। पर सौभाग्य से ऐसा नहीं है। मनुष्यों ने इस अहंकार प्रेरित जगत् के साथ ही एक और पवित्र जगत् की सृष्टि की है। पर यह सृष्टि कृत्रिम नहीं है। जैसे पशुओं के लिए उनका जगत् स्वाभाविक है वैसे ही मनुष्यों के लिए यह जगत्। अपने भावनामय स्वभाव की प्रेरणा से हम एक अद्भुत सृष्टि रचते

हैं जिसमें पहुँच कर हमारा स्वतंत्र अस्तित्व मग्न हो जाता है तथा हमारे जगत् की व्याप्ति उतनी ही हो जाती है जितना इस विश्व का तथा हमारी कल्पना के द्वारा प्रस्तुत किए हुए जगत् का विस्तार है। इस ऊँची भूमि पर पहुँचकर हम पशु जगत् से बहुत ऊपर उठ जाते हैं।

उस जगत् का स्वरूप कैसा है ? पहले हमें यह देख लेना है कि मनुष्य स्वभाव में कुछ भावात्मक प्रवृत्तियाँ ऐसी हैं जो पशु जगत् में नहीं पाई जातीं। जब तक हम अपना तथा अपने बधुओं का अनिष्ट करनेवाले को शत्रु समझते हैं तब तक हम उसी भूमि पर हैं जहाँ पशु पक्षी हैं, पर जब हम उस व्यक्ति को मारने को म्पटते हैं जिसने किसी अनाथ बालक या अनाथा अबला का अनिष्ट किया है तो हम उस सामान्य भाव-भूमि पर आते हैं जहाँ मनुष्यता निवास करती है तथा जहाँ पशुता—चाहे वह पशुओं की हो चाहे मनुष्यों की—कभी आ ही नहीं सकती। इसी प्रकार प्रेम, अमघ, जुगुप्सा, हास्य, वात्सल्य इत्यादि अन्य भावों की सामान्य भाव भूमि है जिसमें मनुष्यता अपने सुदर क्षणों में विचरण किया करती है। पक्षी केवल अपने बच्चों को दाना चुगाते हैं पर हम जब किसी अपरिचित के भी सुदर बालक को देखते हैं तो लाड़ से उसे गोद में उठा लेते हैं। कभी कभी तो ऐसा होता है कि हम अपने शत्रु के, जिसने हमारे अनिष्ट ही किए हैं तथा जो हमें अपमानित करने को सदा प्रस्तुत रहता है, बालक को देखकर गोद में उठा लेने को आतुर हो उठते हैं। यहाँ हम पशुओं से ही आगे नहीं

घड़ जाते प्रत्युत देवताओं को भी बहुत पीछे छोड़ देते हैं। पशु केवल अपना अनिष्ट करनेवाले को शत्रु मानते हैं पर मनुष्य प्रत्येक अन्यायी अत्याचारी को घृणा की दृष्टि से देखते हैं। इसी प्रकार और भावों में भी। अब हम सामान्य भाव-भूमि तक पहुँच गए। स्वतंत्र अभिमान से प्रेरित भाव-भूमि सकुचित थी, वहाँ केंद्र में हम बैठे थे। पर अहंकार को छोड़ कर अथवा उसका इतना विस्तार कर कि उसके भीतर संपूर्ण विश्व आ सके हम सामान्य भाव-भूमि पर आते हैं। इन सब बातों का काव्य से क्या संबंध है? हमें काव्य-भूमि का स्वरूप जानना अभीष्ट है क्योंकि हम किसी कवि की कृतियों का अध्ययन करने को अग्रसर हो रहे हैं। अब हम काव्य-भूमि के स्वरूप के बहुत पास तक पहुँच गए हैं। यही सामान्य भाव भूमि काव्यभूमि है। काव्य हमें सामान्य भाव भूमि तक पहुँचाता है। कवि हमें हाथ पकड़ कर अहंकार जनित सकुचित क्षेत्र से बाहर निकालता है और क्रमशः ऊपर चढ़ाता हुआ वहाँ ले चलता है जहाँ हम स्वच्छ वायु में साँस लेने लगते हैं। फिर सब अपने से लगने लगते हैं। तात्पर्य यह कि जिस अनुभूति तरु ज्ञानी साधक बुद्धि के द्वारा उन्मुक्त होता है उन्नी तरु काव्य प्रेमी भावना के प्रसार के द्वारा पहुँचता है। इसलिए न काव्यानंद को 'ब्रह्मास्वाद सहोदर' कहा गया है।

पर कुछ लोगों को अपने छोटे जगत् का इतना मोह होता है कि वे बाहर आ ही नहीं सकते। इन्हीं को तपस्वी भर्तृहरि ने दिना पूँछ और सींग का पशु कहा है। इस कथन में केवल काव्य की



अतिशयोक्ति ही नहीं है, सूक्ष्म विचार-धारा भी है। अभावुक तथा असहृदय व्यक्ति वास्तव में पशु ही हैं क्योंकि वे उसी छोटे ससार में क्रीडा किया करते हैं जिसमें अन्य प्रशु तथा पक्षी समूह।

किसी कवि विशेष की कविताओं का अध्ययन करते समय हमें यही देखना है कि वह उनके द्वारा हमें सामान्य भाव-भूमि तक पहुँचाने में कहाँ तक समर्थ हुआ है अर्थात् सामान्य भावालम्बन प्रस्तुत कर हमें कितने भावों में तथा कितनी गभीरता तथा तन्मयता से मग्न करने में सफल हुआ है। उसके द्वारा प्रस्तुत की गई काव्य सामग्री से हमारे मानस में कहाँ तक आन्दोलन उठते हैं तथा उनका विस्तार कितना तथा वेग कैसा है ? हमें यह भी देखना होगा कि वह किसी विशेष भाव-धारा के अतर्गत आनेवाली कितनी वृत्तियों का निरीक्षण तथा अभिव्यजन कर सकता है। ये सब कवि के साध्य हैं। इनके साथ ही हमें कवि के साधनों का भी अध्ययन करना होगा। उसने भावाभिव्यजन के लिए कैसी शैलियों का अनुसरण किया है ? हमें देखना होगा कि कवि की कला के साधनीभूत उपादान क्या हैं ? इसीलिए सबसे पहले हम रत्नाकर जी की प्रमुख अभिव्यजन शैलियों के अध्ययन की ओर अग्रसर होते हैं।



## अभिव्यंजन शैलियाँ



कवि का लक्ष्य अपने पाठकों के हृदय में कुछ भावों का उद्रेक करना है। इस लक्ष्य को सिद्धि के लिए उसके साधन क्या हैं? आचार्यों ने कहा है कि रस तथा भाव व्यजना सिद्ध हैं, व्यंग्य हैं। ऐसा कहने से उनका यह तात्पर्य नहीं है कि तात्पर्यादि वृत्तियों में परिगणित व्यजना नामक वृत्ति से ही रस निपत्ति होती है। इसमें सदेह नहीं कि व्यजना वृत्ति से कवि को बहुत सहायता प्राप्त होती है, पर आचार्यों का तात्पर्य उन सपूर्ण युक्तियों से है जिनसे काम लेने से कवि अपने लक्ष्य की ओर अग्रसर होता है। वे सपूर्ण युक्तियाँ न गिनी जा सकी हैं न गिनी जा सकेंगी। कुशल तथा भावुक कवि अपनी प्रतिभा तथा कल्पना के बल नित्य नई युक्तियाँ निकालते रहेंगे। पर कुछ मूल युक्तियों की ओर सकेत अवश्य किया जा सकता है जिनके मार्गदर्शक सूत्र को पकड़ कर कवि आगे बढ़ते हैं।

कवि को जीवन तथा प्रकृति के अध्ययन से सहायता मिलती है। जिन विधानों से हम अपने जीवन में भाव ग्रहण करते हैं उन्हीं विधानों की काव्योचित प्रतिष्ठा कर कवि अपना कार्य सिद्ध करते हैं। क्रोधाविष्ट व्यक्ति यदि अपने क्रोध को घोपणा न भी करे तो भी हम जान लेते हैं कि उसे क्रोध है। किसी के हृदय की प्रसन्नता को

भी हम मुँह देख कर ही समझ लेते हैं। इसी प्रकार और भावों को भी हम मुखाकृति आदि से ही पहचान लेते हैं। हरिश्चन्द्र काव्य का एक प्रसंग ले लीजिए। एक दिन नारद मुनि इंद्र की सभा में पहुँचे। राजा हरिश्चन्द्र के उदार चरित्र से उनको अत्यन्त हर्ष था। उस हर्ष का उनके मुख पर भी इतना प्रभाव पडा कि इंद्र ने देखते ही पूछा,—

पुनि पूछ्यौ सुरराज “आज मुनि आवत कित तैं।

लोकोत्तर आह्लाद परत छलक्यौ जो चित तैं॥”

नारद को भी इंद्र के इस प्रश्न के उत्तर में कहना पडा—

“अहो सहस-दृग साधु ! घात साँची अनुमानी।”

जिस प्रकार इंद्र ने मुखाकृति से ही हृदय की प्रसन्नता को समझ लिया, उसी भाँति अन्य जन भी कर सकते हैं। हृदय के भाव तो स्वयं छलकने लगते हैं। मुख ही नहीं, हमारे सपूर्ण शरीर की चेष्टाएँ हमारा भेद खोल देती हैं। भारतीय दृष्टि ने इन दशाओं का जितना अध्ययन तथा निरीक्षण किया है उतना यूरोप के कवि नहीं कर सके। अनुभावों की योजना में जितनी सूक्ष्मता हमें प्राप्त हुई उतनी ससार की कम जातियों को प्राप्त हुई होगी। उदाहरण के लिए हम क्रोध ही को ले लें। अँगरेजी कवियों ने प्रायः क्रोध दशा में मुख के लाल होने तथा उग्र वचन कहने आदि ही का वर्णन किया है। पर हमारे यहाँ के कवियों ने नेत्रों के लाल होने, भृकुटियों के मिल जाने, मस्तक पर सिङ्गडन पड़ने, नथुनों के फूल जाने, शरीर के काँपने, आँठों के फड़कने, पैरों के पटकने, हाथ

मलने इत्यादि अनेक अनुभावो का सूक्ष्म दृष्टि से निरीक्षण कर काव्य में उपयोग किया है। (रत्नाकर जी की दृष्टि अनुभावों के निरीक्षण करने में बहुत सफल रही है। ये तो सख्या गिनाने को अनेक कवियों ने इनको योजना की है, पर परपरा पालन रूप में।) रूढि का अध अनुसरण करनेवाला की रचना में वह बात नहीं आ पाती। स्वतंत्र अनुभूति तथा निरीक्षण से प्राप्त योजना में स्वाभाविकता तथा प्रभाव उत्पन्न करने की शक्ति रहती है। सुने सुनाए अनुभावो की योजना करने में वह बात कहाँ आ सकती है जो आँसों खोलकर स्वयं निरीक्षण करनेवाले की कृतियो में। यह निस्सकोच कहा जा सकता है कि अनुभावो की सफल योजना करने में हिंदो के बहुत कम ही कवि रत्नाकर जी से आगे बढ़ पाए होंगे। कितने कवि इनसे पीछे छूट गए हैं कह कर झगडा कौन मोल ले। कवि की इस विशेषता का अध्ययन भाव-व्यजना के अध्ययन के प्रसंग में होगा। पर यहाँ भी कुछ उदाहरण देख लेना प्रासंगिक ही होगा। हरिश्चद्र काव्य से देखिए। इंद्र ने अपना कार्य सिद्ध करने को विश्वामित्र के क्रोध को भड़का दिया। हमारे सामने बेचारा हरिश्चद्र क्या है यह सोचते हुए विश्वामित्र क्रोध में भरे हुए अयोध्या को ओर जा रहे हैं। कवि ने क्रोध का नाम नहीं लिया। पर ऋषि जी की अवस्था को देख कर उनके हृदय में धधकने वाली क्रोधामि को देखिए —

“देखौ बेगिहि जौ तत्कौ नहिं तेज नसावौं।  
तौ पुनि मन करि कहौं न विश्वामित्र कहावौं” ॥

यों कहि आतुर दै असीस लै विदा पधारे ।  
चर्पल धरत पग धरनि किये लोचन रतनारे ॥

अब दूसरा प्रसंग देखिए । विश्वामित्र हरिश्चन्द्र से संपूर्ण पृथ्वी का दान प्राप्त कर चुके हैं । अब दक्षिणा मागने का प्रसंग है । राजा ने अपने मंत्री को बुला कर एक सहस्र स्वर्ण-मुद्रा लाने की आज्ञा दी । संपूर्ण पृथ्वी के दान में महाराज का खजाना भी दिया ही जा चुका है । तब फिर उनका उस पर क्या अधिकार रहा जो उसी में से अब मुद्राएँ देने की आज्ञा दे रहे है । वस ! विश्वामित्र इसी पर क्रुद्ध हो उठते है । उनका स्वरूप देखिए —

यह लखि ऋषि विक्राल लाल लोचन करि बोले ।  
भृकुटी जुगल मिलाइ किये नासा - पुट पोले ॥

हृदय की प्रसन्नता, उदारता आदि भी बाहर ही से लक्षित हो जाती हैं । सरस्वती प्रसन्न होकर अपने उपासक रत्नाकर को वर दे कर निहाल करने आ रही हैं । देखिए उनके भाव कैसे बाहर छलके पडते हैं —

आवति गिरा है रतनाकर निवाजन को,  
आनंद-तरंग अग ढहरति आवै है ।  
द्विय तमहाई सुभ सरद-जुन्हाई सम,  
गहय गुराई गात गहरति आवै है ।  
घर घरदाननि के विविध विधाननि के,  
दान की उमग धुजा फहरति आवै है ।

लहरति आवै दृग कोरनि कृपा की कानि,  
मद मुसकानि झटा छहरति आवै है।

और देखिए। भक्त अपने प्रभु को अन्य भक्तों के दुःख दूर करने में लगा देस कर अपनी दुःख गाथा नहीं सुनाता। पर प्रभु उसकी उदास मुद्राकृति से ही सय समझ लेते हैं। इस चित्र में भक्त तथा प्रभु दोनों के हृदयों को स्पष्ट देख लीजिए। कवि ने कोरल आकृति के चित्रण तथा भाव प्रेरित स्वाभाविक कार्य कलापों की योजना से भावों का हमारे सामने प्रत्यक्ष रजडा कर दिया है —

याही तै हँकारत हुने ना हनुमान होति  
हृत्पल भारी तुम्है जन-रत्नवारी मैं।  
कहै रतनाकर पे श्रानन उदास चाहि  
लीनी थाहि घात जो न सकुचि उचारी मैं ॥  
फर भुजदडनि न फेरो औ न हेरौ गदा  
इतनौ घपेरौ ना हिमायत हमारी मैं।  
दलिमलि जाइहै विपच्छिनि के पच्छ सवै  
तनक सरोखी तीखी ताकनि तिहारी मैं ॥

गगा बडे वेग से आकाश से नीचे उतर रही हैं। चारों ओर महा मेघों के एक साथ गर्जने का-सा घोर शब्द भर गया है। देवता आदि सय डर गए हैं। नीचे सुर-सुंदरियों की भय-मुद्राओं को देखिए जो आँसु फाड फाड कर घबडाई हुई इधर-उधर देस रही हैं। वे कानों पर हाथ रखकर अपने पुण्यों का स्मरण कर रही हैं,—

सुर-सुंदरी ससक बंक दीरघ दृग कीने ।

लर्गी मनावन सुकृत हाथ काननि पर दीने ॥

जब पशु डर जाते हैं तो अपने पिछले पैरों के बीच पूँछ दबा-  
कर कान ऊपर को उठाए हुए भागने लगते हैं । रत्नाकर जी पशु  
जगत् में प्राप्त भावानुभावों का निरीक्षण करने में भी चूके नहीं हैं ।  
देखिए जिस डर से सुर-सुंदरियाँ कानों पर हाथ रखे हैं उसी से  
व्याकुल पशु क्या कर रहे हैं —

विसद वितुड दवाह कुंडलित सुड भुसुंडनि ।

भय भरि नैन भ्रमाह धाह पैठत जल-कुडनि ॥

चीते तिंदुवे बाघ भभरि निज आघ भुलाप ।

जित तित दौरत दाधि पुच्छ अरु कान उठाप ।

पक्षियों में भी अनुभाव होते हैं । देखिए गगावतरण में अंशु-  
मान को वाणी सुन कर गरुडजी क्या कर रहे हैं —

असुमान की मजु वचन-रचना चतुराई ।

सुनि खगपति मति सीध फडकि गुनि ग्रीध हलाई ॥

सात्त्विकों से भी—जिन्हें आचार्यों ने केवल विवेचन सौकर्य  
के लिए अलग माना है, पर जो अनुभाव ही हैं—हृदय के भावों का  
प्रत्यक्षोत्करण होता है । पर इनकी योजना के लिए भी एक विशेष  
कौशल अपेक्षित है । कुछ कवियों ने इनकी समुचित योजना पर  
ध्यान न देकर अपनी रचनाओं में कहीं कहीं इनकी प्रदर्शनी लगाई  
है । देव ने तो अपने एक कवित्त में सपूर्ण सात्त्विकों तथा एक  
दूसरे में तैतीसो सचारी भावों को ढूस-ढूस कर भर दिया है । पर

ऐसी अस्वाभाविक योजना से काव्य-कला कोई सनघ नहीं रखती। रत्नाकर जी ने सात्विकों की स्वाभाविक योजना का बड़ा ध्यान रखा है तथा जिस कार्य को साधारण कवि सारी करामातें दिया कर भी नहीं कर पाते उसे अपने सूक्ष्म कौशल से सपन्न कर लिया है।

हृदय के शोक, पीडा, हर्ष व्याकुलता आदि को आँसू कितनी सरलता तथा निष्कपटता से प्रकट कर देते हैं। जो काम वाणी नहीं कर पाती उसे पानी की छोटी छोटी बूँदें कर लेती हैं। इतना ही नहीं, आँसू शोक आदि भावों को प्रकट करने के साथ ही दर्शक के हृदय पर प्रभाव डालते हैं। दर्शक केवल यही नहीं जान लेता कि अमुक को दुःख है, वह उस दुःख से स्वयं दुखी होता है तथा प्रायः उस दुःख को दूर करने का भी प्रयत्न करता है। कभी कभी किसी के मुख से कही हुई दुःख गाथा पर हमें विश्वास नहीं होता, पर उसी को जन कुछ क्षणा के पश्चात् हम फूट फूट कर रोते देखते हैं तो हमें उसके दुःख का पूर्ण निश्चय हो जाता है। यह बात दूसरी है कि मूठमूठ इच्छानुसार कृत्रिम आँसू बहा कर काम चलाने वालों के सपर्क में आते आते उन लोग कुछ अधिक सतर्क हो चले हैं। रत्नाकर जी ने आँसुओं से अपनी भाव-व्यञ्जना में बहुत सहायता ली है। कुछ उदाहरण देख लेना उचित होगा। कृष्ण उद्धव से गोपियों के प्रेम की बात कहना चाहते हैं। पर यह निश्चय नहीं कर पाते कि इस प्रेम-कहानी को कैसे तथा किन शब्दों में कहें। इस विकट स्थिति में आँसू उनकी सहायता करते हैं।



वेखि दूरि ही तैं दौगि पौरि लागि भेंटि ल्याइ,

आसन दे साँसनि समेटि सकुचानि तैं ।

कहै रतनाकर यों गुनन गुधिद लागे

जौ लों कट्ठू भूले से भ्रमे से अकुलानि तैं ॥

कहा कहैं ऊधौ सां कहैं हूँ तौ कहाँ लों कहैं

कैसेँ कहैं कहैं पुनि कौन सो उठानि तैं ।

तौलों अधिकारि तैं उमगि कंठ आइ भिचि

नीर है वहन लागी वात अँखियानि तैं ॥

उद्धव गोपियों को छानोपदेश देने जा रहे हैं। कृष्ण उनके द्वारा अपना कुछ प्रेम-सदेश भेजना चाहते हैं। कठ गद्गद हो जाता है, कुछ कह नहीं पाते हैं। पर आँखों का पानी वाणी बनकर सब बातें कह देता है। यदि उद्धव और कुछ न कह कर कृष्ण के नेत्रों के पानी की कहीं हुई मूक कहानी भी बलभियों से कह सके तो और सदेश की आवश्यकता न रहेगी —

बात चलैं जिनकी उडात घोर धूरि भयौ

ऊधौ मंत्र फूँकनि चले हैं तिन्हें छानी है ।

कहै रतनाकर गुपाल के हिये मैं उठी

हूक मूक भायनि की अकह कहानी है ॥

गहधर कंठ है न कढ़न सँदेस पायौ

नैन-मग तौलों आनि वैन अगवानी है ।

प्राकृत प्रभाव सौँ पलट मनमानी पाइ

पानी आज सेकल सँवारधौ फाज बानी है ॥

कृष्ण ने यदि कुछ सदेश नहीं भेजा है तो गोपियाँ क्यों भेजने लगीं ! जिस प्रकार कृष्ण ने अपनी सारी वेदना आँसुओं से प्रकट कर दी उसी प्रकार गोपियाँ भी करती हैं। वे उद्धव से कहती हैं कि हमारा कोई सदेश जा कर मत कहना। बस, केवल जो दशा देखे जाते हो वही अनुकरण के द्वारा उन्हें दिखा देना।

श्रौसर मिलै श्रौ सर-ताज कछु पूछहिँ तौ

कहियौ कछु न दसा देखी सो दिखाइयो।

आह कै कराहि नैन नीर अघगाहि कछु

कहिवे कौं चाहि हिचकी लै रहि जाइयौ ॥

जब उद्धव कृष्ण के पास पहुँचते हैं तो वे भी संकेतों ही से व्रज की कुशल पूछते हैं। देखिए इस कुशल प्रश्न की शैली—

आप दौरि पौरि लीं अवाई सुनि ऊधव की

श्रौर ही बिलोकि दसा दग भरि खेत हैं।

कहै रतनाकर बिलोकि विलखात उन्हें

येऊ कर काँपत करेजें धरि खेत हैं।

आघत कछुक पूछिबे श्रौ कहिबे की मन

परत न साहस पै दोऊ दरि खेत हैं।

आनन उदास साँस भरि उकसाँहें करि

साँहें करि नैननि निचाँहें करि खेत हैं ॥

कृष्ण तथा उद्धव दोनों एक दूसरे की मानसिक अवस्थाओं का अध्ययन सूक्ष्म पर सार्यक बाह्य संकेतों से कर लेते हैं। इन संकेतों में कुछ तो कृतिसाध्य हैं जैसे हृदय पर हाथ रखना। पर अनेक

अयत्नज हैं जिन्हें मनुष्यों ने प्रकृति के मुक्तहस्त दान के रूप में पाया है, तथा जो हमारे जीवन की सुकुमार अवस्थाओं में हमारी सहायता करते हैं। कुशल कवि इनका अनुकरण कर अपना भाव-व्यंजना की आकाक्षा की पूर्ति करते हैं। गोपियों ने कृष्ण से सदेश कहने का जो प्रकार बताया था उसे उद्धव कितनी निष्कपटता से पूरा करते हैं —

आँसुनि की धार और उभार कौं उसाँसनि के

तार हिचकीनि के तनक टरि लेन देहु ।

कहै रतनाकर फुरन देहु घात रंच

भावनि के विपम प्रपच सरि लेन देहु ॥

आतुर है और हू न कातर घनावौ नाथ

नैसुक निवारि पीर धीर धरि लेन देहु ।

कहत अचै हैं कहि आचत जहाँ लों सचै

नैकु धिर कहत करेजौ करि लेन देहु ॥

उद्धव की यह दशा देख कर आगे समाचार पूछने की आवश्यकता ही न रह गई होगी। किसी-किसी रचना में रत्नाकर जो न एक साथ ही अनेक सात्विकों तथा अनुभावों की योजना की है पर कहीं भी अस्वाभाविकता नहीं आने पाई है। जब एक ही आलवन में गिनती गिनाने को एक साथ ही अनेक सात्विकों की प्रदर्शनी की जाती है तो अस्वाभाविकता आ ही जाती है। पर नीचे अनेक गोपियों की दशा का वर्णन होने से—आलवन भिन्न-भिन्न होने से—वर्णन स्वाभाविक ही हुआ है।

सुनि-सुनि ऊधव की अकह कहानी फान

कोऊ थहरानी, कोऊ थानहि थिरानी ह ।

कहै रतनाकर रिसानी, बररानी कोऊ

कोऊ बिलखानी, थिकलानी, त्रिथकानी ह ॥

कोऊ सेद सानी, कोऊ भरि दृग पानी रहीं

कोऊ घूमि घूमि परीं भूमि मुरभानी ह ।

कोऊ स्याम-स्याम के बहकि बिललानी कोऊ

कोमल करेजौ थामि सहमि सुखानी ह ॥

ऐसी ही कुछ दशा उद्धव के विदा होते समय हुई थी । यहाँ परंपरा से प्राप्त कुछ अनुभागों की कवायद पूरी नहीं की गई है, प्रेम से आर्द्र-हृदय गोपकन्याओं तथा गोपों की सारी वेदना सामने कर दी गई है जिससे पाठक उसे कवि से केवल सुन ही न लें अपनी आँखों से देख लें । कहने की आवश्यकता नहीं, ऐसी आँखें केवल सहृदयों ही को प्राप्त रहती हैं । हृदयहीनो के सामने कवि भी बेचारा लाचार ही हो जाता है । अब उस दृश्य को देखिए —

कोऊ चले कौंपि सग कोऊ उर चॉपि चले

कोऊ चले कछुक अलापि हलबल से ।

कहै रतनाकर सुदेस तजि कोऊ चले

कोऊ चले कहत सेदेस अबरल से ॥

आँस चले काइ के सु काइ के उसाँस चले

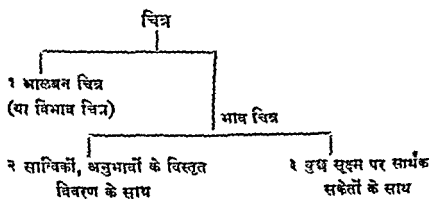
काइ के हियै पै चंदहास चले हल से ।

ऊधव कैं चलत चलाचल चली यौ चल

अचल चले औ अचले हू भय चल से ॥

रत्नाकर जी की काव्य-कला की दूसरी विशेषता उनकी चित्र प्रस्तुत करने की अद्भुत क्षमता है। कवि स्वयं काव्य-मंच से दूर हट कर खड़ा हो जाता है तथा उन पुरुषों तथा स्त्रियों को सारी गोचर विशेषताओं के साथ, हमारे सामने लाकर खड़ा कर देता है जिनके भागों की व्यजना अपेक्षित है। वे चित्र इतने पारदर्शक होते हैं कि ऊपर के आवरण के भीतर से हृदय भी स्पष्ट झलकने लगता है। इन चित्रों के हम तीन विभाग कर सकते हैं। किसी भी भाव के लिए आलवन आवश्यक होता है, पर सब भावों में आलवन का महत्व एक-सा नहीं होता। कुछ रसों में—जैसे शृंगार, हास्य आदि में—व्यजना आलवन के प्रत्यक्षीकरण पर अधिक निर्भर रहती है। कुछ रसों में आलवन का महत्व अपेक्षाकृत न्यून होता है, यहाँ कभी-कभी तो आलवन केवल निमित्त मात्र होता है। इन सब बातों का अधिक विचार भाव-व्यजना के प्रकरण में आवश्यक होगा। यहाँ तो केवल इतना जान लेना है कि कुछ रसों में व्यजना के लिए आलवन ही का मुख्य महत्व है। यदि कवि केवल उसको ही पाठकों के सामने उपस्थित कर सके तो वह अपने उद्देश्य में सफल हो सकता है। ऐसे अवसरों पर कवि ने जो चित्र उपस्थित किए हैं उन्हें हम आलवन-चित्र कहेंगे, इनमें कवि का उद्देश्य आलवन का वाह्य-स्वरूप उपस्थित करना मात्र रहता है। इसके सहारे पाठकों के हृदयों में कुछ भाव उत्पन्न होते हैं। दूसरे प्रकार के

चित्रों को हम भाव-चित्र कह सकते हैं। इनमें कवि को आलमन की बाह्य रूप-रेखा प्रस्तुत करने के साथ ही हृदय की भाव-धाराओं को भी प्रत्यक्ष करना पड़ता है। इन भाव चित्रों के दो स्पष्ट विभाग हैं। एक में कवि आलमनों को सात्विकों अनुभावों आदि की पूरी योजना के साथ हमारे सामने उपस्थित करता है। पर अनेक भाव ऐसे हैं जिनमें सात्विक, अनुभाव आदि उतने स्पष्ट नहीं होते फिर भी हृदय की विशेषताएँ कुछ साधारण पर सार्थक चेट्टाओं से प्रकट हो जाती हैं। अब हम उदाहरणों के द्वारा रत्नाकर जी के तीनों प्रकार के चित्रों का कुछ विशेष परिचय प्राप्त करें। वे विभाग ये ही हैं.—



सबसे प्रथम हम रत्नाकर जी के विभावचित्रों को लेते हैं जिनका नाम हमने आलमन चित्र रखा है। सहृदयों के समक्ष बार-बार कहने की आवश्यकता नहीं कि कोई भी स्त्री यों ही शृंगार रस का आलमन नहीं हो सकती। आलमन होने के लिए रूप संपत्ति की साधारण विशेषताओं के साथ कुछ और भी आवश्यक है। वह 'और' क्या है यह

अनिर्वचनीय है, उसमें सहृदयो के हृदय पर कुछ और ही प्रभाव डालने की शक्ति होती है। उस विशेषता का कुछ आभास बिहारी ने 'अनियारे दीरघ हृगनि' दोहे से दिया है।

कवि उस विशेषता को स्पष्ट करता है। देखने के या मुसक्याने के विशेष ढंग पर ध्यान ले जाता है। आचार्यों ने उन विशेषताओं का कुछ सकेत अयत्नज सात्विक अलंकारों में दिया है। ये अलंकार या विशेषताएँ शोभा, कांति, दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, औदार्य, धैर्य हैं। इन सातों के साथ ही भाव, हाव, हेला इन तीनों अंगज अलंकारों को भी ले लेते हैं। इन सबके चित्रण से कवि अपने चित्रों को पूरा करता है। इन सबका विशेष सबध शृंगार रस से ही है अतः हम यहाँ केवल अपने काम भर की बातें देख आगे बढ़ें। इन अलंकारों का विशेष चमत्कार खियों में ही माना जाता है। पर जब से हिंदी कवियों की कृपा से कन्हैया नायक बन कर सामने आए तब से तो पुरुष ही आलवन रूप में प्रतिष्ठित होने लगा तथा इन चेष्टाओं या स्वाभाविक विशेषताओं का वर्णन नायकों में भी होने लगा। रत्नाकर जी द्वारा अंकित कन्हैया को देखिए —

सिंह-पौर सज्जित सौ लज्जित करत काम

चैन अभिराम स्याम जमकत आवै है ।

कहै रतनाकर कृपा की मुसक्यानि मढ्यौ

आनन अनूप चारु चमकत आवै है ॥

माते मद गलित गयद लौं सु मद-मद

चलि चलि ठाम ठाम ठमकत आवै है ।

दमकत दिव्य दिपत अनूप-रूप

भाँभरो मुकुट भूमि भामकत आवै है ॥

—

आवै इदलात नंद-महर-लडैतौ लखि,

पग पग भाइ भीर अटकति आवै है ।

रूप-रस-भाती चाह चपल चितोनि कुल,

गैल गहिये कां हठि हटकति आवै है ॥

अवनि अकास मध्य पूरि दिग छोरनि लो,

छहरि छगीली छटा छटकति आवै है ।

मटकत आवै मजु मोर कौ मुकुट भार्य,

वदन सलोनी लट लटकति आवै है ॥

प्रथम प्रकार के भाव चित्रों के—जिनमें सात्विकों अनुभावों आदि की पूरी योजना रहती है—अनेक उदाहरण पाठकों को रत्नाकर जो की रचनाओं में स्थान स्थान पर मिलेंगे। यहाँ केवल भगवान शंकर के दर्शन कर लीजिए जो आखें बन्द सी किए हुए मधुवन में कन्हैया की मधुर माँकी ले रहे हैं। उनके हृदय का आनंद तो बाहर छलका पडता है। आनंद-मग्न व्यक्ति की मुद्राओं, चेष्टाओं आदि का कवि ने कैसा सूक्ष्म तथा सच्चा निरीक्षण किया है —

डारे कहँ शृंगी भृंगी-गन गुनि टारे कहँ,

धरद विचारे काँ विसारे विचरन में ।



आनंद-अपार-पारावार के हलोरनि में,  
 दौरि डगमग पग धारत लगन में ॥  
 पुलक गंभीर प्रेम विह्वल सरীর छप,  
 नीर, अघखुले अनिमेष दग तन में ।  
 चूमि चटकाइ अंगुरोनि रस घूमि भूमि,  
 भाँकी लेत ललकि पिनाकी मधुवन में ॥

दूसरे प्रकार के भाव-चित्रों को कवि कुछ सूक्ष्म सार्थक रेखाओं से अंकित करता है। इनके द्वारा व्यक्त किए गए भाव भी साधारण होते हैं। ये पाठक के हृदय को आंदोलित नहीं करते। केवल किसी पात्र विशेष के हृदय पर पडने वाले प्रभाव विशेष का ज्ञान ही करा कर रह जाते हैं। इन चित्रों को प्रस्तुत करते समय भी कवि को अपने निरीक्षण में सतर्क रहना पडता है। अनुभावादि समन्वित भाव-चित्रों में तो वह परपरा से भी सहायता ले सकता है पर इन चित्रों को अंकित करते समय उसे अपने ही पर निर्भर रहना पडता है। दो एक चित्र देखिए। गगावतरण में अश्वमेध का प्रसंग है। महाराज को घोड़े के चोरी जाने का समाचार दिया गया है, जिसे सुन कर सब लोग स्तब्ध हो गए हैं। उनसे कुछ कहते सुनते नहीं बनता। मूक से होकर एक दूसरे का मुँह देखने लगते हैं। अकस्मात् विपत्ति पड़ने पर लोगों की ऐसी ही दशा होती है.—

तव भूपति ढिग आनि व्यवस्था विपम यखानी ।  
 विस्मय ब्रीडा त्रास हास लटपट मृदु बानी ॥

परधौ रग मैं भग दग है सकल, विचारत ।

मूक भाव सों एक एक कौ उदन निहारत ॥

देखिए इसी समाचार को सुन कर उपाध्यायगण कैसे मुँह लटकाए हुए महाराज से निवेदन कर रहे हैं—

उपाध्याय गन धाइ धवल श्रानन लटकाए ।

त्रिकुटी ऊँचै ससंक धक भ्रुकुटी भभराए ॥

भरि गँभीर स्वर भाव भूप सों कियौ निवेदन ।

गयौ पर्व दिन अस्य भयो भारी हित छेदन ॥

भावों को व्यक्त करनेवाली स्वाभाविक चेष्टाओं के सहारे रत्नाकर जी ने कभी कभी बड़ी मार्मिक कल्पनाओं की सृष्टि की है। एक-आध उदाहरण देखिए। कृष्णचंद्र ने दीन सुदामा के आने का समाचार पाया है। दौड़ते हुए द्वार पर पहुँचते हैं। अपने प्रिय बालसखा की हीनाग्रस्था देख कर व्याकुल हो उठते हैं। करुणा के अधिक उद्रेक से स्तब्ध हो जाते हैं, मित्र का आलिंगन करने की सुधि ही नहीं रहती। पर सुदामा कृष्ण की यह दशा देखकर समझते हैं कि इन्होंने हमें पहचाना नहीं इसीसे यह उपेक्षा भाव है। घस ! लौटने को प्रस्तुत हो जाते हैं—

दीन दीन सुहृद सुदामा की श्रावई सुनै,

दीनवधु दहलि दया सों मया पागे हैं ।

कहे रतनाकर मपदि श्रकुलाइ उठे,

भाइ गुरुगेह के सनेह-जुत जागे हैं ॥

आनन्द-अपार-पाराधार के हलोरनि में,  
 दौरि डगमग पग धारत लगन मैं ॥  
 पुलक गंभीर प्रेम विह्वल सरीर छप,  
 नीर, अधखुले अनिमेष दृग तन मैं ।  
 चूमि चटकाइ अंगुरोनि रस घूमि भूमि,  
 भाँकी लेत ललकि पिनाकी मधुवन मैं ॥

दूसरे प्रकार के भाव-चित्रों को कवि कुछ सूक्ष्म सार्थक रेखाओं से अंकित करता है। इनके द्वारा व्यक्त किए गए भाव भी साधारण होते हैं। ये पाठक के हृदय को आंदोलित नहीं करते। केवल किसी पात्र विशेष के हृदय पर पडने वाले प्रभाव विशेष का ज्ञान ही करा कर रह जाते हैं। इन चित्रों को प्रस्तुत करते समय भी कवि को अपने निरीक्षण में सतर्क रहना पड़ता है। अनुभावादि समन्वित भाव-चित्रों में तो वह परंपरा से भी सहायता ले सकता है पर इन चित्रों को अंकित करते समय उसे अपने हों पर निर्भर रहना पड़ता है। दो एक चित्र देखिए। गगावतरण में अश्वमेध का प्रसंग है। महाराज को घोड़े के चोरी जाने का समाचार दिया गया है, जिसे सुन कर सब लोग स्तब्ध हो गए हैं। उनसे कुछ कहते सुनते नहीं बनता। मूक से होकर एक दूसरे का मुँह देखने लगते हैं। अकस्मात् विपत्ति पडने पर लोगों की ऐसी ही दशा होती है:—

तव भूपति ढिग आनि व्यवस्था विपम बखानी ।  
 विस्मय ब्रीडा त्रास हास लटपट मृदु बानी ॥

परधौ रग में भग दंग है सकल विचारत ।

मूक भाव सौं एक एक कौ बदन निहारत ॥

देखिए इसी समाचार को सुन कर उपाध्यायगण कैसे मुँह लटकाए हुए महाराज से निवेदन कर रहे हैं —

उपाध्याय गन धाइ धवल आनन लटकाए ।

त्रिकुटी ऊँचै ससक धक भ्रुकुटी भमराए ॥

भरि गँभीर स्वर भाध भूप सो कियौ निवेदन ।

गयौ पर्य दिन अस्य भयो भारी हित छेदन ॥

भावों को व्यक्त करनेवाली स्वाभाविक चेष्टाओं के सहारे रत्नाकर जी ने कभी कभी बड़ी मार्मिक कल्पनाओं की सृष्टि की है। एक-आध उदाहरण देखिए। कृष्णचंद्र ने दीन सुदामा के आने का समाचार पाया है। ढौंढते हुए द्वार पर पहुँचते हैं। अपने प्रिय बालसरदा की हीनावस्था देख कर व्याकुल हो उठते हैं। करुणा के अधिक उद्रेक से स्तब्ध हो जाते हैं, मित्र का आलिङ्गन करने की सुधि ही नहीं रहती। पर सुदामा कृष्ण की यह दशा देखकर समझते हैं कि इन्होंने हमें पहचाना नहीं इसीसे यह उपेक्षा भाव है। बस ! लौटने को प्रस्तुत हो जाते हैं —

दीन हीन सुहृद सुदामा की अवाई सुनै,

दीनबधु दहलि दया सौं मया पागे हैं ।

कहै रतनाकर सपदि अकुलाइ उठे,

भाइ गुरुगेह के सनेह जुत जागे हैं ॥

आइ पौरि दौरि देखि दृगनि अलेख दसा,

धीर त्यागि औरह विसेप दुख - दागे हैं ।

ये तौ करुना सौं छकि छिन अगुवाने नाहिं,

जानि वे पिछाने नाहिं पलटन लागे हैं ॥

जब सुदामा प्रासाद के भीतर पहुँचते हैं तो एक दूसरे को न समझने से ऐसी ही एक भ्रम की स्थिति और उपस्थित होती है। रुक्मिणी शीतल जल से भरी एक कचन की झारी पैर धुलाने को लाती हैं। जब कृष्ण पैर धोने लगते हैं तो प्रेम से गद्गद होने से सुदामा के नेत्रों में जल आ जाता है। उधर उन्हें संकोच भी होता है। वस वे अपने पैर पीछे को हटाने लगते हैं। कृष्ण समझते हैं कि हमने इनके पैरों को सभवत कुछ जोर से से मल दिया जिससे इन्हें कुछ कष्ट पहुँचा, इसलिए और भी धीरे धीरे मलना आरम्भ करते हैं —

आप दौरि पौरि लौ सुदामा नाम स्याम सुनें,

भुज भरि भँटि भए पूरन पुनै प्रनै ।

कहै रतनाकर पधारे वाँह धारे भौन,

वेना उपरेना कौ डुलावत वनै वन ॥

रुकमिनि धाई धारि झारी कर कचन फी,

सीतल सुहाएँ जल पूरित छुनै छुनै ।

वे तौ पाय ऐँचत सकुचि चख नीर आनि,

पीर जानि धोवत ये और हूँ मनै सनै ॥

इस प्रकार भाव-चेष्टाओं तथा अनुभावों का सूक्ष्म निरीक्षण

कर रत्नाकर जी ने अपने चित्र प्रस्तुत किए हैं। इन चित्रों का कुछ परिचय पिभाव-चित्रण नामक प्रकरण में अभी प्राप्त होगा। यहाँ उनकी चित्र-कला की ओर साधारण सकेत कर दिया गया है। कवि की भाव-व्यजना के अध्ययन की ओर अग्रसर होते समय बीच बीच में इसका ध्यान रखना आवश्यक है क्योंकि यह प्रस्तुत कवि के काव्य-कौशल की एक ऐसी विशेषता है जो अपनी भाषा के कवियों में बहुत कम पाई जाती है।

नेत्रों के द्वारा हृदय के भावों को व्यक्त करने की परिपाटी का कवियों के जगत् में बहुत पुराने समय से व्यवहार होता आया है। यह भी वास्तविक जीवन ही से ग्रहण की गई एक विशेषता है। प्रायः कवियों ने नेत्रों की भाषा का उपयोग शृंगार रस ही में किया है। पर क्रोध, उत्साह, हर्ष, घृणा आदि भाव भी नेत्रों के द्वारा व्यक्त होते हैं। छोटे छोटे बालक भी अपने पिता की अप्रसन्नता को नेत्रों ही से ताड़ लेते हैं। रत्नाकर जी सबसे पहले तुलसीदास जी के 'नैन विनु बानी' का रचन कर आगे बढ़ते हैं —

नैन विन बानी कहि कविनि यखानी घात

ये तौ पर सकल कहानी कहि देत हैं ।

रत्नाकर जी ने भिन्न भिन्न प्रकार के नेत्रों का बड़ी सूक्ष्मता से अध्ययन किया है। राधा तथा कृष्ण के नेत्रों के सूक्ष्म भेद पर ध्यान दीजिए —

जदपि दुहुनि के नैन नैन अभिलाष सोलभय,

तदपि सुनहु कहु भेद गुनहु मन सूक्ष्म अतिसय ।

उनके सफरीं स्वच्छ, अच्छ पाठीन सु इनके,  
 उनके सध्या-कुमुद, कज इनके पुनि दिन के ।  
 उनके लाज सकोन लोच की कछु अधिकारै,  
 इनके हौस हुलास रासि की आतुरतारै ।  
 दोउनि की छवि पै दोऊ ललकत ललचौहैं,  
 पै इक सौहैं लखत एक करि नैन निचौहैं ॥  
 'हिंडोला'

विहारो की उस नायिका को सहृदय न भूले होंगे जिसने उस दिन कृष्ण की बाँसुरी चुरा ली थी । दोनों में बहुत देर तक नेत्रों ही के द्वारा न जाने क्या क्या बातें होती रहीं । रत्नाकर जी के राधा-कृष्ण भी नेत्रों से ऐसी ही कुछ बातें कर लेते हैं । पाठक स्वय अनुमान करें कि ये क्या बातें कर रहे हैं —

सावधान हैं दूटि भुजनि सो पुनि विलगारै,  
 अकुटी-कुटिल कमान ढिठारै जानि चढारै ।  
 करि गंभीर रचना चतुरारै सो चैननि मैं,  
 छमा करारै छैल छवीली मों सैननि मैं ॥  
 पुनि मन मैं कछु गुनि गोपाल मद मुलुकाने,  
 निरखि नवेली ओर फटाच्छुनि सो ललचाने ।  
 अति अद्भुत उचर ताकौ तब दियौ रसीली,  
 ओठ हलाइ श्रीव मटकाइ रही गरवीली ॥  
 'हिंडोला'

नेत्रों की भाषा का एक चित्र और देख कर आगे बढ़िए —

कवहुँ लतनि में लगी फोड अग उधारति सारी,  
 चौकि चकाइ तुरत तिहि सकुचि सम्हारति प्यार।  
 लखति लाल की और लाज-लहेमित नेननि सौं,  
 फलु जाननि की चाह जानि जानी सैननि सो ॥

तथा

बैठत उठत लाडिली के लालन फलु मन फहि,  
 ग्रीउ हलाइ नचाइ भोह बिहँसे उतफा चहि ।  
 चित चोरिनि चितघनि सौं चपल चिनै मकुचानी,  
 मुसम्यानी मुटा मोरि मद मन की मन जानी ॥

'हिंदोला'

अप रत्नाकर जी की काव्य-कला की एक और विशेषता पर हम ध्यान दें। जिन कवियों को भावों की गभीर तथा मार्मिक अनुभूति नहीं होती वे प्रायः किसी भाव के पास पहुँच कर बहुत कुछ कहने का हौसला रखते हैं। इस हौसले की प्रेरणा से कभी अद्भुत अप्रस्तुत विधान करने लगते हैं, कभी दूर को सूझ दिखाने को करामती कल्पनाओं की सृष्टि रचते हैं। पर ज्यों ज्यों कवि दूर की कौड़ी लाने को आगे बढ़ते जाते हैं त्यों त्यों वे भाव केंद्र से भी दूर भटकते जाते हैं। पर जिन कवियों के पास अनुभूति पोंपित मार्मिकता है वे दूर न जाकर अपने पास ही की वस्तु को कुछ सूझता तथा सहृदयता से देखते हैं। ऐसे कवि बड़े समय से बहुत कुछ कहने के प्रलोभन को रोक लेते हैं। समय कहना पटा, क्योंकि साधारण कवियों से ऐसे अवसरों पर रुका ही नहीं जाता। श्रेष्ठ



कवि इसका विचार करते हैं कि किसी बात को थोड़े से शब्दों में कैसे प्रकट करें। भाव की अनिर्वचनीयता जैसे उन्हें मूक कर देती हो। जिन कवियों के वाणी है उनके नेत्र नहीं हैं, जिनके नेत्र हैं उनके वाणी नहीं रहती। जो बड़बडाते हैं उनके हृदय के नेत्र नहीं हैं, जिन्होंने भावों की मार्मिक अनुभूति प्राप्त की है, वे फिर बड़बडाते नहीं —

गिरा अनयन नयन विनु वानी ।

तुलसी की इस मार्मिक उक्ति का संभवतः यही भाव है। रत्नाकर जी भी इसी बात को कुछ इसी ढंग से कहते हैं:—

ऊँचो ब्रह्मज्ञान की बखान करते ना नैकु

देख लेते कान्ह जौ हमारी अँखियानि तें ।

‘हमारी अँखियानि तें’ कहने से क्या गोपियों का यह तात्पर्य है कि उद्धव के नेत्रों में कोई दोष है अथवा गोपियों के नेत्रों में कुछ ज्योति अधिक है। ऊपर से देखने में तो उद्धव तथा गोपिया दोनों नेत्रवाले हैं पर हृदय में पावन तथा स्निग्ध प्रेमधारा के प्रवाहित होने से गोपियों के नेत्रों में जो एक प्रकार की विशेषता आ गई है वह उद्धव को प्राप्त नहीं है। वेदना तथा अनुभूति की सपत्ति के प्राप्त न होने से उद्धव बखान करने ही में लगे हैं। इसीलिए गोपिया कहती हैं:—

मोर पँखियाँ कौ मौर वारौ चाढ चाहन कौ

ऊँचो अँखियाँ चहँ न मोर-पँखियाँ चहँ ।

वे कहती हैं कि ‘आकार-प्रकार में तो मोर के पंखों में भी आँखें होती हैं पर हे ह्यानी उद्धव, उन नेत्रों से वह बेचारा देखने का

काम नहीं कर पाता । इसी प्रकार यद्यपि तुम्हारे नेत्र टिटाई पडते हैं पर उनमें वह ज्योति कहां जिससे मोर मुकुटवाले को देखा जा सके ।

गभीर भावों की व्यजना करते समय रत्नाकर जी ने भी तुलसीदास इत्यादि की भाँति इस बात का अनुभव किया है कि वियोग-व्यथा आदि सुकुमार भावों की गभीरता अनिर्वचनीय है —

विरह विधा की कथा अकथ अथाह महा

फहत धनै न जो प्रवीन सुकरीन सो ।

तथा

फहै रतनाकर पै विषम वियोग विधा

सखद-विहीन भावना की भावजागी है ।

इसी प्रकार तुलसीदास जी ने भी कहा है —

कौसल्या के विरह घचन सुनि रोइ उठीं सख रानी ।

तुलसीदास रघुवीर विरह की पीर न जाति यखानी ॥

तथा

तुम्हरे विरह भई गति जौन ।

चित्त दै सुनहु राम ! कदनानिधि ! जानो कछु पै सकों कहि हौं न ।

विषय अनिर्वचनीय है कह कर इस बात की ओर संकेत किया जाता है कि वर्य विषय बहुत गंभीर है तथा जो बात जैसी कहनी है वैसी शब्दों के द्वारा नहीं कही जा सकती । 'इन भावों को व्यक्त करने के लिए मद्दय कवियों के पास कुछ मधुर संकेत होते हैं जिनसे वे भाव-व्यजना का काम बड़ी सुशलता से कर ले जाते हैं ।

भावोत्कर्ष की उच्च भूमि तक पाठकों को पहुँचा कर वे मूक होकर खड़े हो जाते हैं और बड़ी भावुकता से कोमलतर करुणतर भावों की ओर केवल उँगली उठा कर सकें मात्र कर देते हैं, क्योंकि यहाँ सकें से अधिक कुछ किया ही नहीं जा सकता। इस कला को मूक भाव-व्यजना कह सकते हैं। इसका प्रयोग रत्नाकर जी ने अनेक शैलियों से किया है। कृष्ण उद्धव को ब्रज की ओर पहुँचाने जा रहे हैं। वे गोपियों से कुछ कहवाना चाहते हैं। पर उनके पास शब्द नहीं हैं। वे बड़ी दूर तक रथ के साथ लगे चले जाते हैं। दूसरे कवि अपनी कल्पना से यहाँ पर अनेक प्रेम-सदेशे गढ़ लेते। पर इन कल्पनाओं से जो बात न हो पाती वह कृष्ण के इस प्रकार रथ के साथ लगे चले चलने से हो गई। कुछ कहना तो अवश्य चाहते हैं तभी न रथ के साथ लगे चले जा रहे हैं। पर क्या कहें, कैसे कहे इत्यादि का निर्णय न कर पाने से कुछ कहते भी नहीं.—

उससि उसाँसनि सौँ बहि बहि आँसनि सौँ

भूरि भरे हिय के डुलास न उरात हैं ।

सीरे तपे विविध सँदेशनि की यातनि की

घातनि की भाँक मैं लगेई चले जात हैं ॥

इसी प्रकार उधर गोप-गोपियों भी कुछ सदेश भेजना चाहती हैं। पर वे 'जरा हमारी मुन लो' इससे अधिक कुछ नहीं कह पाती:—

सबद न पावत सो भाव उमगावत जो

ताकि ताकि ध्यानन ठगे से बहि जात हैं ।

रचक हमारी सुनौ रचक हमारी सुनौ

रंचक हमारी सुनो कवि रहि जात हैं ॥

यह तो उद्धव के निदा होते समय की दशा है। इससे पहले भी संदेश कहने का कुछ प्रयत्न किया गया है —

नाम कौ बताइ औ जताइ नाम ऊचौ बस

स्याम सो हमारी राम राम कवि दीजियौ ।

न जाने इन संदेशों में उद्धव ने क्या समझा होगा और कन्हैया को जाकर क्या सुनाया होगा ! इस प्रकार रत्नाकर जी ने गभीर परिस्थितियों में अपने पात्रों से कुछ न कहवाकर उन्हें मौन ही रहने दिया है। पर उनकी मूर्कता जो कह सकी वह वाणी न कह पाती। अशुभान अश्वमेध के घोड़े का पता लगाकर तथा राजा के साथ सहस्र पुत्रों के मरने का समाचार लेकर लौटे हैं। महाराज के कुशल प्रश्न करने पर देखिए क्या उत्तर देते हैं —

परधौ करेजौ थामि धरि त्या रोइ कुँवर घर ।

निकसे सकसि न घचन भयौ द्विचकिनि गह्वर गर ॥

महाराज इस शोक समाचार को सुन कर व्याकुल हो उठते हैं, उनके मुँह से कोई शब्द नहीं निकलते.—

भयौ भूप जडरूप अग के रंग सियाए ।

बज्राघात सहस्र साठ सगहिं सिर आप ॥

कढपी कठ नहिं घैन न नैननि श्राँसु प्रकास्यौ ।

आनन भाव बिहीन गाँव ऊजड लौं भास्यौ ॥

इस मूक-व्यजना कौशल से कवि ने अलंकार विधान में भी

काम लिया है। श्यामा श्याम का वर्णन प्रस्तुत है। वर्णन क्रम से कवि बताना चाहता है कि ये युगलमूर्ति भक्तों के क्या हैं। पर यहाँ पर आकर वह रुक जाता है। वह कुछ कह कर भावना को सीमावद्ध नहीं करना चाहता —

सुभ सोभा सौभाग्य सुभग सकर उर-पुर के,  
सकल समृति अरु वेद सार सरनालय सुर के।  
कलपलता चितामनि चारु सुकाव रसिकानि के,  
जिय जानत न फहात कहा अनन्य भक्तनि के।

‘हिंडोला’

इस मूक भाव-व्यजना से मिलती हुई एक दूसरी शैली के विषय में भी कुछ जान लेना आवश्यक है। भावों को व्यक्त करने में शब्दों की सामर्थ्य कितनी कम है इस बात का अनुभव वैज्ञानिक उतना नहीं करते। यह बात दूसरी है कि कुछ पदार्थों के नाम किसी भाषा में नहीं हैं अथवा उष्णता शैत्य आदि के भिन्न भिन्न परिमाणों को व्यक्त करने के लिए सकत नहीं रहे गए। पर एक बार वैज्ञानिक-जगत् के उपकरणों का नामकरण हो जाने पर वैज्ञानिक इस दशा में तो कम से कम निश्चित हो जाता है। फिर उसे यह नहीं कहना पडता कि हमारे भाव, शब्दों के द्वारा व्यक्त नहीं किए जा सकते। जब कोई कवि किसी भाव को व्यक्त करना चाहता है तो उसे पद पद पर इस बात का अनुभव होता है कि भाषा की सामर्थ्य उतनी तथा वैसी नहीं है जितनी तथा जैसी वह चाहता है। उच्च से उच्च पर्वत शिखरों तथा गभीर से

गंभीर समुद्रों को नापने के लिए वैज्ञानिकों ने माप-दंड बना डाले हैं, पर उनसे कवि का काम नहीं चलता। प्रातःकाल उषा की रंजित छाया के नीचे किसी उद्यान में खिले हुए गुलाब के पुष्प को देख उसके हृदय में जो भाव उठते हैं उन्हें वह कैसे व्यक्त कर पावे ? पुष्प सुंदर है, अत्यंत सुंदर है आदि कहने पर भी कवि अनुभव करता है कि उस पुष्प विशेष के सौंदर्य में जो अनोखापन है उसे व्यक्त करने में वह असमर्थ रहा। साधारण स्वरूप के प्रत्यक्षीकरण कराने में शब्द उतने हीन शक्ति नहीं प्रतीत होते पर सौंदर्य के वैशिष्ट्य को व्यजना करते समय उनकी शक्ति बहुत पीछे छूट जाती है। इसके लिए कवियों ने कुछ युक्तियों का अनुसरण किया है। ये युक्तियाँ भावकों को भावुकता के दिए हुए साधारण प्रसाद रूप में प्राप्त होती हैं। वे मुसक्याते हुए भोले शिशु के मुख पर मुग्ध हो कर कभी हमारा ध्यान निर्गल सरोवर में प्रफुल्लित कमल की ओर ले जाते हैं, कभी शरद ऋतु के पूर्णचंद्र की ओर। कभी वह भोला शिशु का मुँह प्रकृति की इन विभूतियों की समानता प्राप्त करता है, कभी जगन्नियता की सृष्टि की ये विभूतियाँ कवि के प्रस्तुत सौंदर्य के सम्मुख पीकी पड़ जाती हैं।

इन साधारण युक्तियों से—जिनके नाम आचार्यों ने उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक अपहृति इत्यादि रखे हैं—आगे बढ़ते बढ़ते इम बात का अनुभव होता है कि जिस कमनीयता की अभिव्यक्ति घाड़ित थी, जिस मधुर लावण्य का प्रत्यक्षीकरण कराना था, वह इन युक्तियों का आश्रय लेने से भी पूर्ण रूप से नहीं हो पाया।

ऐसी अवस्था में कवि कभी तो कहता है कि उस भोले मुख के समान वह मुख ही है, संसार में उस-सा दूसरा नहीं, कभी कहता है कि उस मुँह की शोभा कुछ और ही है। इस 'औरही' प्रयोग से स्थूल दृष्टि से तो यह प्रतीत होता है कि कवि का अधिकार पर्याप्त शब्दों पर नहीं था। पर भावना की दृष्टि से देखने से पता लगता है कि इस 'और ही' की अस्पष्ट व्यंजना के द्वारा हमारे हृदयों में स्थित परम कल्पना की ओर बड़ा तीक्ष्ण सकेत किया गया है। यद्यपि 'और ही' का वाच्यार्थ तुच्छ ही है पर इसकी व्यंजना कितनी दूर तक है इसका अनुभव भावुक ही कर सकते हैं। इस युक्ति का आश्रय सभी श्रेष्ठ कवियों ने लिया है। बिहारी भी अपनी उस प्रसिद्ध नायिका का चित्रण के विषय में अन्त में यही कहते हैं कि उसकी चितवन कुछ 'और ही' है —

अनियारे दीरघ दगनि कितो न तरुनि समान,  
 वह चितवनि औरै कछु, जिहि बस होत सुजान ।

रत्नाकर जी ने भी इस भावुक प्रणाली का ऐसे ही गभीर स्थानों पर उपयोग किया है। देखिए ब्रजभूमि के समीप पहुँचते ही ज्ञानी उद्धव की क्या दशा हुई है—

औरै मुख रग भयो सिथिलित अग भयो  
 वैत दवि दग भयो 'गर गरुवाने में॥  
 पुलकि पसीजि पास चॉपि मुरझाने कौपि  
 जानै कौन वहति वयारि घरसाने में ॥

इस 'औरै मुख-रग' की कैसी सुंदर व्यंजना है। अंतिम पंक्ति 'जाँनें कौन बहति ब्यारि बरसाने में' के 'कौन' शब्द से यह भाव नहीं निकलता कि रत्नाकर जी को इसका पता नहीं है कि वृदावन के आस पास के गाँवों में कौन सी वायु चलती है अतः भूगोल के पंडितों से पूछ रहे हैं कि भाई बताना तो बरसाने में कौन सी वायु बहा करती है। यहाँ पर तो ब्यारि शब्द भी अपने मुख्यार्थ को छोड़े बैठा हुआ है क्योंकि उसका अर्थ यहाँ पर 'प्रभाव' है। 'कौन' शब्द से कवि की अनभिज्ञता नहीं प्रकट होती। उस स्थान विशेष के प्रभाव को व्यक्त करने के लिए यह एक काव्योचित ढंग है। लोक में भी ऐसे प्रयोग देखे जाते हैं। लोग प्रायः कहा करते हैं 'न जाने वह कैसा भला आदमी है कि अपने शत्रुओं के साथ भी भलाई करता है, 'न जाने वह कैसा दुष्ट है कि बिना बोले ही छेड़ छाड़ करने लगता है।' 'औरै' का आनंद इन पक्तियों से एक बार फिर लेकर आगे चलिए —

गोकुल के गाँव की गली में पग पारत हीं  
भूमि काँ प्रभाव भाव औरै भरिबै लगे ।  
ज्ञान-भारतड के सुखाप मनु मानस काँ  
सरस सुहाप घनस्याम करिबै लगे ॥

इसी प्रकार कवियों के पास और भी प्रयोग हैं जो देखने छोटे और साधारण प्रतीत होते हुए भी दूर तक मार करते नीचे की पक्तियों में 'वा' की करामात देखिए —



जय जब पनिघट जात सखी री । वा जमुना के तीर  
भरि भरि जमुना उमडि चलति है इन नैननि के नीर ।

अथवा.—

सघन कुज-छाया सुखद सीतल सुरभि समीर ।  
मनु है जातु अर्जों घहै वा जमुना के तीर ॥

यमुना कोई गिनती में दो चार तो थीं नहीं कि किसी खास की ओर कवि को 'वा' शब्द से संकेत करना पड़ा । वास्तव में 'वा' शब्द से किसी विशेष यमुना की ओर संकेत करने का तात्पर्य नहीं है । कवि केवल उस सुख की ओर संकेत कर रहा है जो गोपियों ने कृष्ण के साथ यमुना तट पर भोगा था । इस प्रकार अनेक व्यंजना-शैलियों की सहायता से कवि ने भाव-व्यंजना की है, जिनका विशेष विस्तृत अध्ययन भिन्न भिन्न प्रकरणों में प्रसंगानुसार होता रहेगा । पर भाव-व्यंजना के अध्ययन के पहले हम विभावों की स्थापना देख लें क्योंकि भाव बहुत कुछ इन पर निर्भर रहते हैं ।

## विभाव-चित्रण

कवि का परम साध्य भाव-व्यजना है। इस तक पहुँचने को उसे अनेक साधनों से सहायता लेनी पड़ती है। कुछ साधन अनिवार्य होते हैं जिनके बिना रस निष्पत्ति तक पहुँचा ही नहीं जा सकता। कुछ ऐसे होते हैं जो साध्य की प्राप्ति को सुकर तथा सुसाध्य बनाते हैं कुछ उसमें विशेष प्रकार की रमणीयता सपादित करने में समर्थ होते हैं। बाह्य दृश्यों का चित्रण भी उसी भाव-स्थापना नामक साध्य के साधन हैं। कुछ बाह्यदृश्यों का चित्रण काव्य के लिए अनिवार्य होता है, जैसे, आलवन के स्वरूप का प्रत्यक्षीकरण। कुछ रसों में आलवन का महत्व अपेक्षाकृत अधिक होता है, इन्हे हम आलवन-प्रधान रस कह सकते हैं। जब कवि को ऐसे रसों की व्यजना करना अभीष्ट होता है तो उसके लिए यह अनिवार्य है कि वह आलवनों के स्वरूप का कल्पना द्वारा निरीक्षण करे तथा अपने कौशल से पाठकों को उनका प्रत्यक्षीकरण कराए। प्रत्यक्षीकरण कराते समय उसको इसका ध्यान रखना होगा कि प्रत्यक्ष की हुई वस्तु की कौन कौन महत्व की विशेषताएँ हैं जिनका चित्रण वर्य के संपूर्ण चित्र को प्रत्यक्ष कर सकेगा।

इस कार्य के लिए उसमें चित्रकार ऐसा कौशल अपेक्षित है। यदि ऐसा नहीं है तो वह बहुत सी ऐसी बातें कह जायगा जिनकी आवश्यकता न थी अथवा जो संभव है अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न करने

में घाघा पहुँचावें अथवा वह बहुत सी ऐसी बातें छोड़ सकता है जिनके बिना चित्र पूरा उतर ही न पावेगा। इसके लिये उसे ऐसी बाह्यदृष्टि तथा अन्तर्दृष्टि अपेक्षित है जो व्यापारों का, दृश्यों का, आवश्यकतानुसार सशोधन कर सकें, जो छोड़ना चाहिए उसे अवश्य छोड़ दें जो अनिवार्य हो उसे अवश्य ग्रहण कर लें। कभी कभी तो ऐसा होता है कि किसी एक ही केन्द्रीय वस्तु के वर्णन से संपूर्ण दृश्य प्रत्यक्षवत् गोचर हो जाता है। यदि किसी व्यक्ति के विषय में कहा जाय कि जब देखो तब वह पेट खलाए आ खड़ा होता है तो हमारे सामने उसका खलाया हुआ पेट ही न आवेगा उसकी संपूर्ण हीनामस्था स्वरूप धारण करके सामने खड़ी हो जायगी। ऐसी ही विशेष बातें काव्य के लिए केन्द्रीय हैं। कुशल कवि इनको छूट लेता है और अपने उद्देश्य की ओर अग्रसर होता रहता है। रत्नाकर जी में हम ऐसा कौशल अच्छी मात्रा में पाते हैं। वे दृश्यों का निरीक्षण बड़ी सूक्ष्मता से करते हैं तथा उनका प्रत्यक्षीकरण बड़ी कला तथा सहृदयता और भावुकता से करते हैं। कला से कहने का तात्पर्य यह है कि उनके चित्र पूर्ण तथा स्पष्ट होते हैं तथा सहृदयता और भावुकता की आवश्यकता उन दृश्यों को भावोपयोगी बनाने में होती है। अब, हम रत्नाकर जी के कुछ चित्रों को देख लें। सामने कृष्णसखा दीन सुदामा खड़े हैं। वे साक्षात् दारिद्र्य हैं। उनके पास सिवा एक लँगोटी के कोई वस्त्र नहीं, वह लँगोटी भी फटी हुई है जो उनके तन को भलीभाँति ढँके हुए नहीं है। वे अत्यंत दुर्बल हैं, सीधे खड़े भी नहीं हुआ जाता।

एक लाठी के सहारे अपनी काया को किसी प्रकार टेके खड़े हैं। उनकी देह को शरीर क्या कहा जाय वह तो काठी ही है। उनके कंधे दीनता तथा समोच के भार से मुके हैं जिनके ऊपर एक छोटी सी लुटिया लटक रही है उसमें भी छेद हुए हैं जो दूर से देखे जा सकते हैं। रत्नाकर जी ने इस चित्र में वे सब सार्थक रेखाएँ अंकित की हैं जो चित्र के लिए आवश्यक हैं —

जै जै महाराज जदुराज दुजराज एक,

सुहृद सुदामा राजद्वार आज श्राप है।

कई रतनाकर प्रगट ही दरिद्र-रूप,

फटही लँगोटी घाँधि घाघ सो लगाय हैं ॥

छीनता की छाप दीनता की थाप धारे देह,

लाठी के सहारें काठी नीटि उहराय हं।

सकुचित कंध पै अघौटी सी कंधौटी किय,

तापर सछिद्र छोटी लोटी लटकाय हैं ॥

- इस चित्र में रत्नाकर जी ने दीनता के चित्र को पूरा करने वाली अनेक बातें जान बूझ कर बचा दी हैं। कवि ऐसा चित्र अंकित करना नहीं चाहता था जिससे एक साधारण भिक्षुक का रूप प्रत्यक्ष हो। साधारण भिक्षुक तो जिस-तिस के सामने हाथ फैलाता है। पर सुदामा सारी दीनता के होते हुए भी स्वाभिमानी हैं। कृष्ण एसे सखा के होते हुए भी वह कभी माँगने नहीं गए। आज अपनी ओ के बहुत समझाने बुझाने से वह इस हीन कर्म को करने को उद्यत हुए हैं, पर तब भी उन्होंने अपना स्वाभिमान छोड़ नहीं दिया

है। यदि यह चित्र एक साधारण भिक्षुक का होता तो रत्नाकर जी इसका पेट खलाना, बाएँ हाथ को कमर पर रख दहना माँगने को आगे धढाना और सम्भवतः दाँत 'निपोरना' भी अवश्य चित्रित करते। इन सब बातों को छोड़ देने से रत्नाकर जी ने अपनी कुशलता का प्रमाण दिया है। यही व्यापार-संशोधन तथा कार्य-की मर्यादा और आवश्यकता का ध्यान रखना है। नीचे एक कापालिक के स्वरूप को देखिए—

फरि कापालिक बेस धर्म तब तिहि ठौं आर्यौ ।  
 बसन गेरुआ अग भग कैं रग समार्यौ ॥  
 कूटे लोंबे बेस नैन राजत रतनारे ।  
 सिर संदुर कौ तिलक भस्म सब तन मैं धारे ॥  
 एक हाथ खप्पर चिमटा दूजै कर आजत ।  
 गरै हाड के हार सहित तरिवार बिराजत ॥

कापालिक प्रायः देखने में नहीं आते अतः कवि ने उसका चित्र सकेतात्मक नहीं रखा है उसे पूरे वर्णन से युक्त किया है। स्वरूप को प्रत्यक्ष करानेवाली कुछ बातों की ओर यदि सकेत ही कर दिया जाता तो चित्र पूरा न उतरता क्योंकि पाठक कल्पना से अपनी ओर से यहाँ कुछ न मिला पाते पर डोम चौधरी का चित्र सकेतात्मक शैली से अंकित किया गया है क्योंकि पाठक थोड़े से सकेतों ही से दृश्य को ग्रहण कर लेंगे। उनका अपना निरीक्षण तथा कल्पना भा चित्र को स्पष्ट करने में सहायक होंगी।

डोम चौधरी मरघट कौ तिहिँ अघसर आयौ ।  
 एक सेवक कैं सग सुरा कैं रग रँगायौ ॥  
 कारी तन विकराल यदन लघु हग मतघारे ।  
 लाल भाल पै तिलक केस छोटे घुँघरारे ॥  
 अकबक घोलत वैन—

इत्यादि  
 'दरिद्र'

नीचे गगाप्रतरण से शंकर का भव्य-रूप देख लीजिए —  
 हेम-धरन सिर जटा चद-छवि छटा-भाल पर ।  
 कलित कृपा की कटा-घटा लोचन विसाल पर ॥  
 फनि पति हार विहार भूमि वल्लस्थल राजै ।  
 जग अवलव प्रलय भुजनि फरकति छवि छाजै ॥  
 दृढ़ फटि-धाम ललाम चाम सुभ दुरद-दुवन कौ ।  
 गूढ जानु जो भार भरत सहजहिँ त्रिभुवन कौ ॥  
 अरुन कोकनद चरन सरन जो असरन जन के ।  
 जिनकौ गुन गुजार करत मन अलि मुनि-भानके ॥  
 गौर सरीर विभूति भूति त्रिभुवन की सोहै ।  
 आनन परम-उदार प्रकृति-छवि छलक विमोहै ॥  
 उमगि कृपा कौ धारि पगनि डगमग उपजावत ।  
 तकि तकि ताँडव नचत दमकिँ दम डमरु बजावत ॥

यहाँ चित्रण तथा साधारण वर्णन मिले हुए हैं। कवि को इसका भी ध्यान रखना पड़ा है कि स्वरूप प्रत्यक्षीकरण के साथ ही शंकर का ईश्वरत्व दृष्टने न पाये। यह स्वरूप भक्ति-भाषना जाग्रत

करने को सामने आता है केवल वाञ्छारू चित्रों की भाँति नहीं। ऐसे चित्र संस्कृत-साहित्य में विशेषतः पुराणों में तो बहुत मिलते हैं पर हिंदी काव्यों में प्रायः बहुत कम पाए जाते हैं। नीचे एक ऐसा चित्र देखिए जैसा हिंदी-साहित्य में दूसरा न मिलेगा। शकर आकाश से गिरनेवाली गंगा को सिर पर रोकने के लिए प्रस्तुत हो रहे हैं। इसमें उन सब मुद्राओं तथा चेष्टाओं का वर्णन है जो इस कार्य के लिए आवश्यक हैं। इसमें कवि का निरीक्षण तथा कौशल दोनों देखे जा सकते हैं। एक भी चेष्टा कवि ने वचने नहीं दी है —

भए सँभरि सघ्नद्ध भग कैं रग रँगाए ।  
 अति दृढ दीरघ सृ ग देखि तापर चलि आए ॥  
 बाधवर कौ कलित कच्छ कटि तट सौं नाधौ ।  
 सेसनाग कौ नागवध तापर कसि बाँधौ ॥  
 ब्याल-माल सौं भाल बाल चदहिं दृढ़ कीन्यौ ।  
 जटा-जाल कौ भाल-ब्यूह गहर करि लीन्यौ ॥  
 मुंडमाल यज्ञोपवीत कटि तट अटकाए ।  
 गाडि सूल सृंगी डमरू तापर लटकाए ॥  
 धरबाहँनि कर फेरि चाँपि चटकाइ आँगुरिनि ।  
 घच्छुस्थल उमगाइ ग्रीव उचकाइ चाय भिनि ॥  
 तमकि ताकि भुज दंड चंड फरकत चित चोपे ।  
 महि दवाइ दुट्टें पाय कल्लुरु अतर सौं रोपे ॥  
 जुगल कध बल-सघ हुमकि हुमसाइ उचाए ।

बोड भुज-बंड उदड तोलि ताने तमकाए ॥

कर जमाह करिहायें नैन नभ ओर लगाए ।

प्रत्येक सभार की ओर कवि की दृष्टि है। जिन वस्तुओं की, जैसे डमरू इत्यादि, आवश्यकता नहीं, उन्हें अलग किया जा रहा है। शरीर को अच्छी भाँति देखा भाला जा रहा है। किसी अत्यंत पुरुषार्थ के कार्य को करते समय की अवस्थाओं का कैसा सटीक चित्र है। अखाड़े में उतरते हुए पहलवानों को तो लोगों ने देखा ही होगा।

अब हम रत्नाकर जी के कुछ ऐसे चित्रों को देखेंगे जिनमें उन्होंने स्वरूप की पूरी रेखाएँ स्पष्ट नहीं की हैं केवल कुछ सार्थक के केंद्रीय वस्तुओं का प्रत्यक्षीकरण किया है जो संपूर्ण चित्र की कल्पना करने में सहायक होती हैं। नीचे वृषभान की किशोरी के चित्र की कल्पना करिए जो कन्हैया से होली खेलने को निकली हैं—

घाघरे की घूमनि समेटि कै कछोटो किए,

कटि-तट फँटि कोछी कलित पिधान की ।

भोरी भरे रोरी घोरि केसरि कमोरी भरे,

होरी चली खेलन किसोरी वृषभान की ॥

नीचे की पक्तियों के शृंगारोपयोगी चित्रों को भी देख लीजिए । यह वृषभान में हिंडोले के समय का लिया हुआ है —

काछि कछोटो बाँधि फँट पटुली पर टाढ़ी,

लक लचार देति मखकी दुहरी अति गाढ़ी ।



कवहुँ लतनि में लगि कोउ अंग उधारति सारी,  
 चौकि चकाइ तुरत तिहिँ सकुचि सम्हारति प्यारी ॥  
 लखति लाल की ओर लाज लहेसित नैननि सौं,  
 फछु जाननि की चाह जाति जानी सैननि सौं ।

ये चित्र जड़ वस्तुओं के नहीं हैं सजीव नर नारियों के हैं जो कुछ कार्य कर रहे हैं तथा जिनके मानस में कुछ भाव-लहरियाँ उठ रही हैं। रतनाकर जी के चित्रों में हम केवल वाह्य दृश्यों तथा क्रीडाओं का प्रत्यक्षीकरण ही नहीं करते हृदय की भाव-लहरियों की गति-विधि को भी प्रत्यक्ष देखते हैं। कभी कभी तो एक-आध सार्थक रेखा से ऐसे जीते-जागते चित्र अंकित किए हैं कि कवि के कौशल पर मुग्ध होना पड़ता है। नीचे व्याकुल दुर्वासा को देखिए जो सुदर्शन चक्र के आगे भागे जा रहे हैं, न इधर देखते हैं न उधर। बस, नाक की सीध साधे शीघ्र गति से उठे चले जा रहे हैं। इस चित्र में उनके हृदय की घबराहट, भय, उतावली इत्यादि सब स्पष्ट हैं—

पावैं कहुँ ओक ना त्रिलोक भाहिँ धावैं फिरे,  
 सुरति मुलाए भूरि भूख औ पिपासा की ।  
 कहै रतनाकर न इत उत चाहैं नैकु,  
 चपल चलैई जात साधे सीध नासा की ॥

नीचे महाराज हरिश्चंद्र को महारानी को देखिए जो बीच घाजार में विकने को आई हैं और नीची दृष्टि किए कुछ मद्य घोलती हुई उधर रहीं हैं। उनको स्त्रियोचित लज्जा, मर्यादा

कुलीनता इत्यादि मानों स्वरूप धारण करके उनके साथ फिर रही हों -  
 रूप सील गुण-खानि सुघर सगरी विधि सोहति ।  
 लाजनि बोलति मद नैकु साँहें नहि जोहति ॥  
 इस स्वरूप ने स्वय ही उनके उच्च कुल की घोषणा कर दी  
 तभी तो उस वृद्ध उपाध्याय को जो उन्हें मोल लेने आया था बिना  
 परिचय के भी कहना पडा -

साँचहि यह कोउ अति पुनीत कुल की कुलनिधि है ।  
 जिस स्वरूप तथा चित्र से हृदय तथा शील झलकते हुए नहीं दिखाई  
 पड़ते वह स्वरूप तथा वह चित्र भ्रामक और मूड़े हैं । ये ही महा-  
 रानी आगे चलकर केवल अपने देखने के ढग से अपने हृदय की  
 संपूर्ण वेदना प्रत्यक्ष कर देती है -

चली घटुरु के सग उद्युग लिप बालक फौं ।  
 फिरि फिरि करुना सहित धिलोःति नर-पालक को ॥  
 इसी हरिश्चन्द्र-काव्य में मरघट का प्रसिद्ध दृश्य है । उसका  
 विशेष उल्लेख तो भावव्यजना में होगा पर चित्र कला की दृष्टि से  
 हम उसके एक अंश को फिर देख लें । चिता इत्यादि की ओर हम  
 इस समय न जायेंगे, हमें तो उस पुराने पीपल के वृक्ष को ही पा  
 से देख लेना है । कवि ने ऐसी शब्द-योजना की है जो हमें दृश्य  
 आस पास की ध्वनि को भी प्रत्यक्ष सुना देती है, श्रमणगोचर-  
 कर देती है -

हरहरात एक दिसि पीपर को पेड पुरातन ।  
 लटकत जाँमै घट घने माटी के घासन ॥

धरपा ऋतु के काज औरहू लगत भयानक ।

सरिता बहति सबेग करारे गिरत अचानक ॥

कभी-कभी कवि को कुछ कार्यों की संश्लिष्ट योजना को प्रत्यक्ष करने के लिए चित्र अंकित करने पड़ते हैं। इस समय कवि के सामने किसी व्यक्ति के कुछ कार्य-कलाप रहते हैं जिनका प्रत्यक्षीकरण भाव-व्यजना के लिए आवश्यक होता है। पर ऐसे अवसरों पर कवि प्रत्येक गति का नामोल्लेख करके काम नहीं चला सकता। उसे उन क्रियाओं को ऐसे सबद्ध तथा संश्लिष्ट रूप में सामने लाना पड़ता है कि उनकी अनुभूति चित्रात्मकता से की जा सके। नीचे हरिश्चंद्र की आत्महत्या करने को उद्यत होते समय की तैयारियाँ देखिए। प्रत्येक क्रिया का ऐसा कुशल उल्लेख हुआ है कि हम कुछ बातों का केवल ज्ञान ही नहीं प्राप्त करते हैं, प्रत्युत अनुभव करते हैं कि ये कार्य हमारी इन्हीं आँखों के सामने हो रहे हैं:—

यह विचार दृढ करि पीपर के पास पधारे ।

लोन्हीं डोरी खोलि द्वैक घटनि करि न्यारे ॥

मेलि तिन्हें पुनि एक छोर पर फाँद घनायौ ।

चढ़ि इक साखा घाँधि छोर दूजौ लटकायौ ॥

अब तक के चित्र रस-परिपाटी के अनुसार आलवन विभाव के भीतर माने जायेंगे। प्रस्तुत भाग को उद्दीप करने को जिन दृश्यों का विधान किया जाता है उन्हें उद्दीपन विभाव में लेते हैं। ऐसे उद्दीपनों के भीतर उपवन, पुष्प, लताएँ, चंद्रमा, ज्योत्स्ना इत्यादि

प्रकृति के रमणीय उपादान आते रहते हैं। ऐसे दृश्यों को उद्दीपन के भीतर लिया जाता है। इसी परंपरागत परिपाटी से हम अनुमान कर सकते हैं कि भारतीय काव्य-दृष्टि प्रकृति की रमणीयता से सदा प्रभावित होती रही है। हमारा अप्रस्तुत विधान भी मनोहर प्राकृतिक दृश्यावली की सहायता से होता आया है। फल, सरोवर, मेघ, बिद्युत्, चंद्र, इत्यादि अप्रस्तुत विधान के लिए सदा आते रहते हैं। हिंदीवालों ने संस्कृत कवियों का प्रकृति प्रेम तो उतना नहीं अपनाया पर इम विशेष मनोवृत्ति की प्रेरणा से उद्भूत रमणीय प्राकृतिक उपमानों की परंपरा हिंदी के कवियों को भी प्राप्त हुई। उनका भी ध्यान पीतांबर धारी कृष्ण को देखकर ऐसे सजल नीले मेघों की ओर जाता रहा जिनके अंक में पीत कांति वाली विजली क्रीड़ा करती रहती है। यह रमणीय काव्य दृष्टि यद्यपि पीछे चलकर रीति के तग कठघरे में सड़ सड़कर कलुषित हो गई पर इससे इतना संकेत तो स्पष्टता से मिलता है कि हमारी मनोवृत्तियाँ अपने चारों ओर फैली हुई रमणीयता से रागात्मक सबंध स्थापित करने को सदा उत्सुक रही हैं। इस प्रकृति प्रेम का कारण क्या है? हमारी संस्कृति का पोषण ही प्रकृति देवी की सुकुमार लाडभरी गोद में हुआ है। जहाँ पृथ्वी की अन्य जातियाँ अपने पैरों चलने योग्य होते ही वनों, पर्वतों, निर्मरों तथा कछारों को छोड़ कर बड़े बड़े नगरों में भागने लगीं वहाँ भारतीयों ने सभ्यता के चूडांत आदर्श को हस्तामलक करके भी अरगयाश्रमों में मृगों तथा पक्षियों की संगति में रहने में ही सुख माना। हमारे आदर्शों के अनुसार तो

केवल गृहस्थाश्रम में ही नगर-वास विहित है। जीवन का तीन-चौथाई भाग तो अरण्यां में ही बिताना चाहिए। मानो हमारे पूर्वजों का मन ही नगरों में न लगता रहा हो, वे भाग निकलने को व्याकुल तथा उतावले बैठे रहते हों। इसी स्वाभाविक सपर्क के कारण भारतीयों के हृदयों में प्रकृति के प्रति स्नेह-भरी दृष्टि मदावनी रही। पर हिंदीवालों की दृष्टि मनुष्यों के कार्य-कलापों में इतनी आवद्ध रही कि उन्हें इधर उधर देखने का अवसर ही न मिला। इसी दृष्टि-संकोच के कारण प्रकृति को केवल उद्दीपन विभावों में ही स्थान मिला। उसका कोई स्वतंत्र महत्त्व ही न रहा। पर संस्कृत के प्राचीन धार्मिक काव्यों (पुराणों) तथा भवभूति कालिदास इत्यादि के प्रथो में ऐसे सुन्दर प्राकृतिक वर्णन आए हैं जिनसे उनके प्रति कवि के हृदय का अनुराग स्पष्ट लक्षित होता है। ऐसे वर्णनों को हम उद्दीपन ही मानकर अन्याय करेंगे। वे तो कवि की वृत्तियों के आलवन रूप में आए हैं। उनका अपना स्वतंत्र महत्त्व है। वे साध्य हैं केवल साधन नहीं। उनके प्रति भी अनुराग जाग्रत होता है, केवल दूसरे प्रसंग प्राप्त भावों को जाग्रत करने, उद्दीप्त करने ही को उनकी योजना नहीं की गई। कहीं कहीं प्रवधगत पात्र का अनुराग प्राकृतिक वस्तुओं के प्रति दिखाया गया है। ऐसे स्थलों पर वे दृष्य पात्रों तथा कवि दोनों के आलवन रूप में सामने आते हैं।

हमारा प्रस्तुत साध्य रतनाकर जी के प्राकृतिक दृश्यों का अध्ययन करना है। सब से प्रथम हमें यह कहना है कि उनकी दृष्टि प्रकृति के प्रति अनुरागपूर्ण है। उनके स्वतंत्र प्राकृतिक वर्णन

जिन्हें हम आलवन के भीतर लेंगे, उनके किसी भाव को जाग्रत करने को नियोजित किए हुए सुंदर दृश्य जिन्हें उद्दीपन माना जायगा तथा प्रस्तुत वस्तुओं की शोभा-वृद्धि के लिए नियोजित दृश्यावली जिसे हम आलंकारिक विधान के अंतर्गत ही ले सकते हैं, इत्यादि कवि के मानस में निवास करनेवाली उस सुकुमार धृति की ओर सकेत करते हैं जो प्रकृति की रमणीयता पर अनुरक्त है, सुग्ध है।

प्राकृतिक दृश्यों की रमणीयता से प्राप्त होनेवाली सपेदनात्मक अनुभूति दो प्रकार की होती है, एक साधारण, तथा दूसरी विशेष। साधारण को हम सत्य तथा स्वाभाविक अनुभूति कहेंगे। विशेष को हम आरोपित तथा अवास्तविक मानते हैं। साधारण अथवा सत्य अनुभूति वह है जो सहृदयों को प्रायः प्राप्त होती रहती है। आरोपित अनुभूति की सृष्टि तब होती है जब हमारा हृदय पहले से किसी भाव से प्रभावित रहता है तथा उस भाव की प्रतिकूलता या अनुकूलता के अनुसार हम अनुभूति का स्वरूप ग्रहण करते हैं। उदाहरण से यह बात स्पष्ट हो जायगी। यदि किसी रमणी का अपने प्रिय से सयोग है तो उसे चमकती हुई निजली ऐसी मालूम होगी मानों मेघों से सोने की वृष्टि होती हो। रत्नसेन के साथ सयोग होने पर पद्मावती पावस की शोभा का कैसा अनुभव कर लो है —

चमक धीनु, धरसै जल सोना ।

दादुर मोर, सबद सुठि लोना ॥ ( पद्मावत जायसी )

पर नागवती को वियोगावस्था में चमकती हुई विजली खड्ग-सी लगती है तथा वर्षा की वूँदें बाण-सी प्रतीत होती हैं—

खड्ग धीजु चमकै चहुँ श्रोरा ।

बुद बान धरसहि चहुँ श्रोरा ॥ (पद्मावत-जायसी)

इस प्रकार का सवेदन आरोपित है जिसका आरोप किसी भाव में मग्न मनोवृत्ति स्वयं कर लेती है। ऐसे आरोप उद्दीपन रूप में लाए हुए दृश्यों पर ही होते हैं। आलवन रूप में आए हुए प्राकृतिक दृश्यों पर ऐसा अवास्तविक आरोप नहीं किया जाता है। ऐसे वहुत से आरोप प्रसंग प्राप्त भावों की प्रेरणा से आलंकारिक शैली से किए जाते हैं जिसमें ऋतुओं इत्यादि के अपने वास्तविक सवेदन छिपा दिए जाते हैं। कभी वसंत पर समुद्र का आरोप किया जाता है जिसमें सांग रूपक की सहायता से बडवाग्नि इत्यादि सब उपस्थित हो जाते हैं और बेचारी नायिका उस अनंत अथाह समुद्र में डूबती उतराती दिखाई पटती है। इन पक्तियों में इस 'विवस वियोगिन' को देखिए —

वारिधि वसंत बढ्यौ चाव चढ्यौ श्रावत है,

विवस वियोगिनि करेजौ थामि थहरै ।

कहै रतनाकर त्यों किसुक-प्रसून जाल,

ज्वाल बडवानल की हेरि हियें हहरैं ॥

तुम समुभावति कहा हौ समुझौ तौ यह,

धीरज धरा पै श्रव कैसे पग टहरैं ।

मौर चहुँ ओर अमें एकौ पल नाहि थम्हें,  
सीतल सुगध मद माखत की लहरैं ॥

यहाँ पर बेचारा वसत पीछे पड गया है, नायिका का वियोग ही हमारी दृष्टि की ओर किया गया है। अलंकार-विधान की विशेषताओं पर इस प्रसंग में ध्यान न देने से सम्भवतः किसी को बुरा न लगेगा। दूसरे प्रकार के वे वर्णन हैं जिनमें श्रुतु-सुलभ दृश्य तथा व्यापार अपना वास्तविक स्वरूप सरक्षित रखते हुए भी भावोद्दीपन में सहायक होते हैं। जैसा इस वसत वर्णन में हुआ है—

पथिक तुरत जाइ कतहिं जताइ दीजो,  
आइगौ वसत उर अमित उझाह लै।

कहै रतनाकर न चटक गुलाबन की,  
कोप कै चढत तोप मैंन वादसाह ल ॥

कोकिल के कूकनि की तुरही रही है याजि,  
विरहिनि भाजि कहो कौन की पनाह ल।

सीतल समीर पै सगार सरदार गध,  
मदमद आउत मलिद की सिपाह लै ॥

इसमें भी सेना का आरोप किया गया है पर श्रुतु-सुलभ दृश्यों का कुछ अधिक ध्यान रखा गया है। सीधे उद्दीपन रूप में वसत का वर्णन यहाँ हुआ है—

पल पल दूजैं पल आघन की आस जिया,  
ताह पर पत्र आइ बिच बरसाभ्या है।



श्रवधि बदी है फल आवन की कंत श्रव,

आज आइ ब्रज में वसत दरसान्यौ है ॥

पर रत्नाकर जी के सब ऋतु वर्णन इसी उद्दीपन परिपाटी पर नहीं हुए हैं, बहुत से ऐसे वर्णनों में कवि का अनुराग स्पष्ट लक्षित होता है जिनमें वह दृश्यों को अपने हृदय के सामने रख कर रचना करने में प्रवृत्त हुआ है। ऐसे वर्णनों में कवि ने विष ग्रहण कराने का प्रयत्न करने के साथ ही उनका सवेदनात्मक अनुभव भी प्रत्यक्ष किया है। रत्नाकर जी विष ग्रहण कराने का कार्य दो शैलियों से करते हैं, एक तो सग्लिष्ट चित्रण से तथा दूसरे केंद्रीय व्यापार के सशोधन से। नीचे वर्षा ऋतु का एक चित्र देखिए:—

भूमि भूमि भुकत उमडि नम मडल में,

घूमि घूमि चहुँघा घुमडि घटा घहरें।

फहै रतनाकर त्यों दामिनि दमकै दुरैं,

दिसि विदिसानि दौरि दिव्य छटा छहरैं ॥

घटाओं के मूल भूम के झुकने से तथा विजली के चमक कर बादलों में छिप जाने से वस्तु का चित्र सजीव हो गया है। कवि ने इन दो केंद्रीय व्यापारों को परस्पर और इनका काव्योचित उपयोग कर अपनी चित्र-कला का परिचय दिया। दूसरी पक्ति के छ घकारों की घर्षाहट से बादलों का गरजना भी कुछ कुछ श्रवण-गोचर हो जाता है।

अत्र वृदावन की रमणीय वसुधरा में पावस का स्वरु देखिए —

चहुँ दिसि ते घन घोरि घेरि नम-मडल छाप,  
 धूमत, भूमत, भुक्त औनि अतिसय नियराए ।  
 दामिनि दमकि दिखाति, दुरति पुनि दौरति लहरें,  
 छूटि छयीली छटा-छोर छिन छिन छिति छहरैं ॥  
 पाइ प्रसग प्रमोद-पौन कौ सो हलि हलकें,  
 पल पल औरे प्रभा पुज अद्भुत गति भालकें ।  
 कहुँ तिनकें विच लसति सुभग वग पाँति सुहाई,  
 मुक्तालर की मनौ सेत झालर लटकाई ॥  
 कहुँ साँझ की किरनि फरति कछु कछु अरुनाई,  
 मनु भिगार की रासि राग-रवि की रचिराई ।

‘हिंदोल’

धूमत, भूमत, भुक्त इत्यादि के द्वारा मेघों की गतियों का प्रत्यक्षीकरण किया है। ‘औनि अतिसय नियराए’ कथन की योजना द्वारा जल से भरे हुए, मुके हुए, मेघों का स्वरूप प्रत्यक्ष-सा किया गया है। चारों दिशाओं से मेघ आकर पृथ्वी पर लटकते हुए छाए हुए हैं कह कर कवि पाठक की दृष्टि को चारों ओर से खींच कर एक केंद्र पर टिकाता है तथा पृथ्वी के ‘बहुत पाम तरु’ कह कर उमंगी दृष्टि को कुछ विश्राम देता है जिससे वह उनका स्वरूप कुछ रुक कर अच्छी तरह देख ले।

‘छहरैं’ शब्द कैसा सार्थक है जो हम को कंधे की छटा को पृथ्वी पर फैलता हुआ दिखा देता है। सुभग वग पक्ति ने उस चित्र का ‘फिनिशिटच’ पूरा कर दिया है, जिससे वह निरग्र आया है।

वर्ण विरोध से ( मेंघों का नीला रंग, वगुलों का श्वेत ) वर्ण के रंगों को कितनी स्पष्टता से प्रत्यक्ष किया गया है। 'मुक्ता-त्तर' के विधान से सौंदर्य की वृद्धि ही हुई है।

चित्र उपस्थित करने में वस्तुओं के नाम गिना देनेवाली परिपाटी से काम नहीं चलता। उसके लिए सश्लिष्ट योजना की आवश्यकता होती है। यदि कवि किसी वृत्त पर बैठे हुए पत्तियों की ओर हमारा ध्यान ले जाना चाहता है तो यह कह देना पर्याप्त न होगा कि वृत्त पर पत्ती बैठे हैं। उसे सभगत' कहना होगा कि हरी पत्तियों से लदे वृत्त की झुकी हुई टहनियों पर पत्ती फुदक रहे हैं, कुछ उड़ उड़ कर बैठ रहे हैं, कुछ उड़ जाने को पर फैला रहे हैं, कुछ ऊपर उड़ कर मँडरा रहे हैं, कुछ कलरव करते हुए अपने चत्रु-पुटों के अग्र भाग से दूसरों के कठ-प्रदेश में गुदगुदा रहे हैं। ऐसा ही कुछ स्वरूप रत्नाकर जी के "बैठत उडत मँडरात कल बोलत औ डारनि पै डोलत विहग बहु भाए हैं" से सामने आता है। देखिए,—

छोटे बड़े वृच्छनि की पाँति बहु भाँति कहँ

सघन समूह कहँ सुखद सुहाय है।

कहे रतनाकर वितान बन बेलिनि के

जहाँ तहाँ विविध विधान छवि छाय है ॥

बैठत उडत मँडरात कल बोलत औ

डारनि पै डोलत विहग बहु भाए हैं।

विचरत याघ वृक पूरत अतक कहँ

कहँ मृग ससक ससक फिरै धाय हैं ॥

यहाँ सब बातों को प्रधानता नहीं दी गई है। जो बात आव-  
क है वह सामने की गई है। वृत्तों की 'पाँति' को 'छोटे वड़े'  
ह कर कैसा स्वरूप प्रत्यक्षीकरण किया गया है। वृत्तों की लम्बाई  
के इस छोटे वड़े पन ने हमारी दृष्टि का दृश्य पर टिकने का सारा  
दिया है। वाघों और भेड़ियों का निटर हो कर फिरना तो उनके  
'विचरने' से ही प्रतीत होता है। उधर उन से त्रस्त मृग इत्यादि  
दौडते फिरते हैं। इस चित्र से केवल विव ग्रहण ही नहीं होता,  
पाठक प्राप्त भाव को भी ग्रहण करते चलते हैं।

ऐसा ही एक चित्रण शिशिराष्टक में आया है। ठढक से सिकुड़े  
हुए पक्षीगण अपने नीडों में से गला निकाल कर इधर-उधर देर  
लेते हैं और फिर जाड़े के मारे मोन होकर उसी में दबक कर बैठ  
जाते हैं। जाड़े का स्वरूप इस चित्र से कैसा प्रत्यक्ष हुआ है।  
ठढक अधिक है यह न कह कर कवि एक प्राकृतिक दृश्य रोज ले  
आता है जिससे जाड़े का अनुभव स्वयं प्रत्यक्षवत् हो जाता है—

घाइ घाइ सिंधुर मद्घ फूले लोधनि सौं,  
कहै रतनाकर प्रमात अरुनाई माहि,  
गध लुग्ध है के कध रगरत गात हैं।  
वाघनि के लेख्या लरत लुरियात हैं ॥  
उठि उठि धूम घनबासिनि के वासनि तैं,  
प्रासनि तैं सीत के तहाँ मँउरात हैं ॥  
पक्षीगन सीस काढ़ि विटप-बसेरनि तैं,  
उमदि कदूक मौन गहि रहि जात हैं ॥

जाड़े के दिनों में पाला पड़ने से धुआँ कुछ घना होकर आग के चारों ओर मँडराता रहता है। कवि कल्पना करता है कि वह भी शीत के डर से आग के पास से दूर नहीं हटता। ऐसी ही कल्पना काव्य की सहायक होती है।

रत्नाकर जी के ऋतु वर्णन दो प्रकार के हैं, एक परपरा-भुक्त, दूसरे अनुभूति पोषित। परपरा के अनुसार किए गए प्राचीन ढंग के वर्णनों में भी कवि ने ऋतुओं की विशेषताओं आदि की उपेक्षा नहीं की है। जो वर्णन प्राचीन रूढ़ि को छोड़ कर किए गए हैं उनमें वस्तुओं तथा स्वरूपों का प्रत्यक्षीकरण, ऋतु-सुलभ विशेषताओं का निरीक्षण तथा चित्रण इत्यादि अधिक पाए जाते हैं। नीचे की पक्तियों में ग्रीष्म की प्रचंडता का कैसा वर्णन है —

छायौ ऋतु ग्रीष्म कौ भौष्म प्रचंड दाप

जाकी छाप सब छिति मडल सही लगी।

कहै रतनाकर बयारि चारि सीरे कहँ,

पैयै नैकु एक रहै अहक यही लगी ॥

करवट लै लै बरवट ही विताई राति,

पलक लगाए हूँ न पलक रही लगी।

अबहीं सिरान्यौ ना सँताप कल ही कौ फेरि,

ताप सौ तपाकर के तपन मही लगी ॥

नीचे ग्रीष्म की मुनसती हुई लू का वर्णन है। वर्णन आलंकारिक शैली पर है पर लू का संवेदनात्मक स्वरूप पीछे नहीं पड़ा है, प्रत्युत, 'सदेह' योजना से उसमें वृद्धि ही हुई है.—

कैधों अति दुसह दवागि की टपेट कैधों,  
 बाडव की विषम भूपेट-भर-भार हे ।  
 कहे रतनाकर दहकि दाह दारुन सौं,  
 उगिलत आगि कैधों पावक पहार हे ॥  
 रुठ दग तीसरे की कैधों विकराल ज्वाल,  
 फेकत फुलिंग कै फनिंद फुकुकार हे ।  
 कैधों ऋतुराज काज अवानि उसास लेति,  
 कैधों यह श्रीयम की भीषम लुआर हे ॥

शरदाष्टक में धार की चाँदनी के वर्णन बहुत सुंदर हुए हैं । धारों ओर घबल्लिमा सी निरखरी रहती है । उसको देखने से हमारे नेत्रों को जो सुर्य प्राप्त होता है तथा हृदय पर जो शांत-प्रभाव पड़ता है उन सब का प्रत्यक्षीकरण हुआ है । कवि कहता है मानों स्वच्छ सुषमा तथा सुधा के फुहारे फूट फूट कर निकले पड़ते हों,—

छिटकति सरद-निसा की चाँदनी सौं चाध,  
 दीपति के पुज परैं उचटि उद्वारे हे ।  
 स्रच्छ सुखमा के परिपूरित प्रभा के मनो,  
 सुंदर सुधा के फूटि फरत फुहारे हैं ।

यह चाँदनी क्या है इस विषय में कवि कल्पना करता है कि चंद्रमा ने अब बादलों के समूहों को जीत लिया है इसी विजय क्षण से कालिंदी के किनारे आज चांदी का वृष्टि कर रहा है —

धार-चाँदनी में रोन-रेती की घहार हेरि,  
 याही निरधार ही हुलास भरि धारे हे

जीति दल बादल के परच पुनीत पाइ,

कूल कालिंदी के चद रजत बगारे है ॥

अथवा वर्षा भर की सचित चाँदनी अब चद्रमा से सौगुनी  
होकर निकली पड़ती है.—

चमकति रेती चारु जमुना-कल्यार-धार,

धिपिन अगार भलमल भुमडी परे ।

शाखी सचि चद्रिका मनौ जो बरषा भर की,

सोई चंद तैं है सतचद उमडी परे ।

ये कल्पनाएँ तथा उत्प्रेक्षाएँ प्रस्तुत वस्तुओं की उपेक्षा करने  
को नहीं नियोजित की गई हैं इनसे कवि के हृदय का वह अनुराग  
प्रकट होता है जो प्रकृति की इन विभूतियों को देख कर उमड कर  
बहना चाहता है ।

उद्धव-शतक में जो पट्ट-ऋतु वर्णन हैं वे वास्तव में ऋतु-वर्णन  
नहीं हैं । कृष्ण के वियोग में व्याकुल गोपियों की अवस्था की व्यजना  
करने को उनकी अवतारणा हुई है । नीचे वर्षा की कुछ बहार  
देखिए:—

रहति सदाई हरियाई हिय घायनि में,

ऊरध उसास सो भक्नोर पुरवा की है ।

पीव पीव गोपी पीर पूरित पुकारति हैं,

सोई रतनाकर पुकार पपिहा की है ॥

लागी रहै नैननि सौ नीर की भरी औ उटै

चित में चमक सो चमक चपला की है ।

निनु घनस्याम धामधाम व्रजमडल में

ऊधी नित घसति चहार घरसा की है ॥

वर्षा में सर्वत्र हरियाली छाई रहती है। यहाँ भी गोपियों के हृदय के धाव कभी सूखने नहीं पाते, सदा हरे बने रहते हैं। साम्ब का आधार केवल यह मुहावरा ही है। पर यहाँ कत्रि का लक्ष्य ऋतु वर्णन नहीं है अतः हमें अधिक बुरा नहीं मानना चाहिए।

साय तथा प्रभात के वर्णन भी प्राकृतिक सौंदर्य में गिने गए हैं। प्राचीन परिपाटी के कवियों को भी मन न होते हुए भी अपने काव्यों में ये वर्णन रखने पड़े हैं। घेचारे केशवदास ने भी बड़े दुःख से रामचंद्रिका में इनको रखा है। पर वे वर्णन कैसे हैं यह कहने की संभवतः यहाँ आवश्यकता नहीं। हमें तो रत्नाकर जी के वर्णन देखने हैं जिनसे कवि के हृदय का उल्लास फूटा पडता है। पहले हम प्रभात को देख लें। रत्नाकर जी ऐसा कह कर कि 'अँधेरा हट गया और उजेला फैल गया' विषय को चला नहीं कर देते। वे उस दृश्य को घड़ी मूढमता से सामने लाते हैं। ज्यों-ज्यों पूर्व में प्रकाश फैलता जाता है त्यों-त्यों तम तोम पच्छिम की ओर भागा जाता है। ऐसे वर्णन से संपूर्ण दृश्य प्रत्यक्ष हो जाता है। हम यही नहीं जान लेते हैं कि 'अँधेरे के स्थान में उजाटा हो गया, स्वयं इस परिवर्तन के व्यापार को अपनी आँखों देख लेते हैं —

आधी अगवानी की समीर धीर दक्षिण की,

चहकि विहग भंगलीफ गान गायी है।



ज्यों ज्यों ब्यौम बढत प्रकास पुंज पूरव सौं,

त्यौ त्यौ तम तोम जात पच्छिम परायौ है ॥

‘प्रकास पुंज’, ‘तम-तोम’ इत्यादि प्रयोगों से उनका स्वरूप प्रत्यक्ष हो जाता है। जैसे हमारे सामने प्रखर प्रकाश फैलता आता हो और घनी अधकार राशि हटती सी दिखाई देती हो। इन पक्तियों में अब प्रभात समय के अन्य दृश्य देखिए—

ऊपा कौ प्रकास लाग्यौ लौकन अकास माहि,

सुमन विकास के हुलास भरिबे लगे।

कहै रतनाकर त्यौ विटप निवासनि में,

द्विजगन चैति कसमस करिबे लगे ॥

मुनिजन लागे लेन चुमकी गगन गग,

गौन पौन - पथिक हिये में धरिबे लगे।

तमचुर-बदी धरे अरुन सुवाने सीस,

ताकौ राज-रोर चहुँ ओर भरिबे लगे।

वृत्तों के नीडों में पक्तियों का कसमस करने लगना प्रभात काल का एक स्वाभाविक दृश्य है। बार-बार कहते संकोच लगता है, फिर भी कहे बिना नहीं रहा जाता कि रत्नाकर जी उस विशेषता को सदा परख लेते हैं जो किसी दृश्य का प्राण होती है। यह विशेषता सश्लिष्ट योजना नामक कौशल से भिन्न है। इसे हम चाहें तो केंद्रीय व्यापार का प्रत्यक्षीकरण कह सकते हैं। इस केंद्र को प्रत्यक्ष कर देने से संपूर्ण दृश्य दास की भाँति पीछे लगा चला आता है। पर यह कला हिंदी के कितने कवियों में है ?

प्रभात काल में पुष्पों तथा हरी घास पर झलमल करते हुए ओस कण मूँड रहे हैं। प्रभात पवन से आदोलित होकर दून हिल जाती है अतः ओस-कण मूँडते में प्रतीत होते हैं। पर ये वास्तव में हैं क्या? सुपमा के जो फुहारे छूट रहे हैं उन्हीं के ये छिटक कर पडे हुए छंटे हैं। चारों ओर स्वच्छ सुपमा फैली हुई है। ये हिम-कण भी चमक रहे हैं। अवश्य ये उसी सुपमा के कण हैं। कैसी मधुर कल्पना है.—

फ़लनि पं मञ्जु महि हरित दुकूलनि पै

श्रोल फन भूले भलमल दुतिवारे हे।

स्वच्छ सुपमा के मनौ छूटत फुहारे ताने,

बिंदु छटफार चहुँ श्रोरनि बगारे ह।

अज उधर मध्या हो रही है उसे भा देत लीजिए। सध्या की श्यामलता बढ रही है। सूर्यास्त हा चुका है। ऊँचे मकानों के मुँडों पर कुछ 'पियराई' अभी बची है। पूर्व से अँधेरा बढता चला आ रहा है। वृक्षों की छाया भी उधर ही को बढती जा रही है। समव्रत-वह अँधेरे की अगजानी करने जा रही है। दोनों एक-से न ठहरे। वह भी काला, यह भी काली। कल्पना तथा उत्प्रेक्षा वास्तविकता से कैसी हिली मिली आई हैं। कहाँ कल्पना का कृत्रिम रंग प्रारभ होता है? कहाँ वास्तविकता की भूमि पीछे छूट जाती है? कौन कह पावे? —

छाई छवि स्यामल सुहाई रजनी मुख की,

रव पियराई रही ऊपर मुररे के।

कहै रतनाकर उमगि तरु छाया चली,

यदि अगवानी हेत श्रावत अंधेरे के ।

नीचे सूय के अस्त होने का एक और दृश्य देखिए—

जानि नभ-नाथ कौ पयान सैन मदिर कौं,

मगलीक गान में दुजाली भूरि भूली है ।

कहै रतनाकर विनोद चहुँ फोद बढ्यौ,

कामिनी तरुनि पै प्रमोद प्रभा भूली है ।

मोती माल वारतीं दिगगना उमग भरिं,

तारा है अकास अगना सो परै रूली है ।

प्राचीमुख सेत उत खेत चोदनी है क्रियौ,

तूली साजि अघर प्रतीची इत फूली है ।

रतनाकर जी का भिन्न-भिन्न रंगों का निरीक्षण भी सूक्ष्म है । कवि को अपने काव्य में भिन्न-भिन्न वस्तुओं के रंगों के ज्ञान की भी आवश्यकता पड़ती है । यदि उसका प्रकृति निरीक्षण सत्य तथा सूक्ष्म नहीं है तो वह अपने वर्णनों में भ्रमपूर्ण बातें लिखेगा जिनसे दृश्यों का चित्रण अस्वाभाविक तथा मिथ्या होगा । संस्कृत साहित्य के प्रमुख कवियों की दृष्टि इस विषय में बहुत सूक्ष्म रही । वाणभट्ट के समान रंगों का ज्ञान तो संभवतः किसी अन्य कवि का नहीं माना जा सकता । उनके वर्णनों को हम प्रामाणिक मान सकते हैं । अपने कादंबरी के चित्रों में उन्होंने बड़ी सफलता से तूलिका चलाई है । पर संस्कृत-साहित्य के पतन के दिनों में इस विषय में बड़ा प्रमाद फैल गया । कवि-शिखा पर लिखी गई पुस्तकों के लेखकों ने कवियों

को बहुत कुछ मनमानी करने की आज्ञा दे दी । उन्होंने, काले, श्याम, नीले, बैजनी इत्यादि रंगों को एक ही मान लिया तथा लाल और पीले रंग भी एक मान लिए गए । ऐसे सिद्धांत कुठिल दृष्टि के लक्षण हैं । हिंदी के कवियों ने भी यही भ्रमपूर्ण प्रथा अपनाई । इसके फल स्वरूप कवियों के वर्णनों में अस्वाभाविकता आने लगी । यहाँ तक कि गोस्वामी तुलसीदास जी ने भी रंगों के भेदोपभेदोंका निरीक्षण सूक्ष्मता से नहीं किया । पिछले कवियों में संभवतः विहारी का रंग निरीक्षण सूक्ष्म तथा स्वाभाविक है । उनके पहले ही दोहे में रंगों की केवल स्वाभाविक योजना ही नहीं है, कवि को यह भी ध्यान है कि किस रंग के योग से कौन रंग कैसा हो जाता है,—

मेरी भव बाधा हरी राधा नागरि सोइ ।

जा तन की भाँई परं स्यामु हरित-दुति होइ ॥

प्रजभापा के आधुनिक कवियों में रत्नाकर जी का रंग निरीक्षण सच्चा हुआ है । पर कहीं कहीं परंपरा इनके मार्ग में भी बाधक हुई है । नीचे प्रभातकाल का एक दृश्य देखिए । सूर्य्य विंव के फूट निकलने के पहले आकाश में घनी नीलिमा छाई रहती है । पहले सूर्य्य-विंव फीके सफेद रंग का कुछ गुलाबी लाली लिए निकलता है । फिर वह गहरा लाल हो जाता है । तब लाली छूट जाती है, पर प्रकाश में प्रसरता नहीं आ पाती । क्रमशः और दिन चढ़े विंव प्रसरता धारण करता है —

इसी परिपाटी के अनुसार रत्नाकर जी ने भी यहाँ अप्रस्तुत विधान किया है —

आठौं जाम घाम मग जोहति मृगी सौ जब

चाँकै पाय आहट तिनूका खरकत की ।

अनुराग रंजित अवाज सौ कढ़त स्याम

मानिक तैं मानहु मरीचि मरकत की ॥

ऐसे अप्रस्तुत विधान का काव्य में क्या स्थान है इसका विवेचन यहाँ नहीं किया जा सकता । यहाँ तो केवल रग का प्रश्न है । नीचे के यमुना वर्णन में भी मरकत आया है पर यह कुछ उचित माना जा सकता है क्योंकि यमुना का जल कुछ हरापन लिए हुए होता है—

भलकति अग तैं उमगि अनुराग-प्रभा,

तातैं सुभ स्याम-अग रग-ढरकत की ।

मरकत मनि तैं मरीचि फडै मानिक की,

मानिक तैं मानहु मरीचि मरकत की ॥

रत्नाकर जी के प्रकृति-वर्णनों में हिंडोले का वृदावन-वर्णन तथा गगावतरण का गोलोक-वर्णन अच्छे हुए हैं । दोनों वर्णन विस्तृत हैं । यहाँ केवल वृदावन वर्णन की कुछ पक्तियाँ उद्धृत की जाती हैं —

परम रम्य आराम सुखद वृदावन नितहीं,

पर पावस सुपमा असीम जानत कहु चितहीं ।

हरित भूमि चहुँ फोद मोद मंडित अति सोहै,

नर की कहा बलाइ देखि सुर-मुनि मन मोहे ॥

मानहु पन्ननि सिला सचि बिरची बिरचि घर,  
जेहि प्रभाव नहिं करत नेंकु याधा मव प्रियघर ।

इत-उत ललित लज्जति चटक-रंग वीरवधूटी,  
मनहु अमल अनुराग राग की उपजी वूटी ॥

दूधनि पै भलमलत विमल जलबिन्दु सुहाए,  
मनु धन पै धन धारि मजु मुकता धगराए ।

तकर तहाँ अनेक एक सौं एक सुहाए,  
नाना-विध फल फूल फलित प्रफुलित मन भाए ॥

फहँ पौति षहु भौति अमित आरुति फरि ठाढ़े,  
फहँ मुंड के मुड मुकँ भूमँ गधि गाढ़े ।

मजुल सघन निकुज फहँ सोभा सरसानी,  
गुजत मत्त मलिद पुज जिन पै सुखसानी ॥

वर्णन यद्यपि आलंकारिक शैली पर है पर अलंकारों की योजना  
ऐसी ही हुई है जिससे प्रस्तुत वय्यों की शोभा वृद्धि हुई है तथा

उनके स्वरूप को स्पष्ट करने में सहायता मिली है। संपूर्ण दृश्य  
चित्रपट सा हमारे सामने आता है। अलंकार स्वाभाविकता

सदा प्रतिकूल हैं ऐसा समझना भ्रम ही है। नीचे आलंकारिक शैली  
पर गगा का कैसा सुंदर वर्णन हुआ है—

राफा रजनी की सज नीकी गग की यौं लसै  
मानौ मुकता के भरे धार थलकत हैं ।

फहै रतनाकर यौं कल धुनि आवै होति  
मानौ कलईसनि के गोत ललकत हैं ।

हिलि मिलि मंद लहरी के माल-जालनि पै  
 मिलिमिल चद के अनंद झलकत हैं।  
 मानौ चाव चादरे बिसाल बादले के घने  
 पवन-प्रसग सौं सुदंग झलकत हैं ॥

चाँदनी छिटकी हुई है। गगा का जल चमकता हुआ उछलता चलता है। ऐसा प्रतीत होता है मानों मोतियों से लबालब भरे थाल थलकते हों। मद् प्रवाह की कलध्वनि के लिए बोलते हुए कलहसों की योजना की गई है। चचल लहरों पर चाँदनी पडती है। ऐसा प्रतीत होता है कि सोने के तार पवन से हिलाए जाते हों। यह अप्रस्तुत योजना गगा के स्वरूप को कितनी सुदरता से प्रत्यक्ष करती है।

रत्नाकर जी के बाह्यदृश्य विधान के सवध में बहुत कुछ कहा जा चुका है। एक बात यहाँ फिर दोहरा दी जाती है। हमारे हृदय में जिस प्रकार भावों को ग्रहण करने की शक्ति है उसी प्रकार दृश्यों के स्वरूपों को कल्पना द्वारा प्रत्यक्षवत् करने की शक्ति है। किसी भाव-वारा में मग्न करने के लिए कवि में कौशल अपेक्षित है। यदि कवि में वह विशेष कला नहीं है तो वह कितना भी वाक् विस्तार करे, अपने उद्देश्य में सफल नहीं हो सकता। उसी प्रकार दृश्यों को प्रत्यक्ष करने के लिए भी कला की आवश्यकता है। किसी दृश्य के अंग-प्रत्यंग की रेखा-रेखा का उल्लेख कर के कवि असफल हो सकता है यदि उसे इस बात का ज्ञान नहीं है कि किसी दृश्य की कौन बात केंद्रीय है जिसे अवश्य पकड़ लेना चाहिए।

रत्नाकर जी चित्रों के केंद्रों को परख लेते हैं। किमी घास के मैदान में गाएँ चर रही हैं। यदि कौनल इसका उल्लेख ही कर दिया जाय तो चित्र न उतरेगा। यदि 'बछड़ों के साथ साथ गाएँ चर रही हैं' कहा जाय तो चित्र स्पष्ट उतर सकता है। बछड़ों सहित गाएँ चरने में जो आकर्षण है वह हमारी कल्पना को आकृष्ट कर केंद्रित कर लेता है। देखिए —

जित तित सुरभि सवत्स चरति विचरति सुरसानी ।

चरने के साथ ही उनके विचरने का उल्लेख कर के चित्र का और भी व्यापक किया गया है। हमारी दृष्टि के सामने एक बड़ा हरी घास से आच्छादित स्थान आ जाता है जिसमें छोटे छोटे बछड़ों को लिए गौएँ पूँछ हिलाती तथा सिर नीचा किए चरती फिरती हैं। यह कला रत्नाकर जी में सर्वत्र पाई जाती है। जिस प्रकार वे भावों की व्यजना करने में सफल हुए हैं उसी प्रकार वाद्य-दृश्यों के चित्रण में। पाठक वाद्य-दृश्यों के गोचर रूपों पर दृष्टि टिका कर भाव-सत्ता की ओर अग्रसर होता है। आलयनों के रूपों को अपने सामने देख कर फिर उनके भीतरी भावों से रागात्मक संबन्ध स्थापित करने में देर नहीं लगती।

विभावों की स्थापना का अध्ययन करके अब हम भाव-व्यजना के अध्ययन की ओर अग्रसर हो सकते हैं।





न चली कलु लालची लोचन सौ, हठ-मोचन कै चहनोई परयो ।  
रतनाकर वंक-विलोकन-बान, सहाय विना सहनोई परयो ॥  
उततैं वह गात छुवाइ चले, तब तौ प्रन कौं ढहनोई परयो ।  
भरि आह कराह 'सुनौ जू सुनौ' नंदलाल सौ यौ कहनोई परयो ॥

अनेक शृंगारी उक्तियाँ मुहावरों पर आश्रित हैं। इन पंक्तियों में एक उदाहरण देखिए—

देरें हूँ न हेरै दग फेरें हूँ न फेरें दग,  
वैकल सी वा गुन उधेरति बुनति है ।  
कहै रतनाकर मगन मनही मन मैं,  
जानै कहा आनि मन गौर कै गुनति है ॥  
होति थिर कबहूँ छुनेक फिरि एकाएक,  
भाँतिनि अनेक सीस कबहूँ धुनति है ।  
घालि गयो जय तैं कन्हैया नेह काननि मैं,  
तब तैं न नैकु कछु काहू की सुनति है ॥

कानों में तेल डाल लेने पर सुनाई नहीं पडता। इसी व्यापार के सहारे 'वह कान में तेल डालकर बैठा है' प्रयोग की सृष्टि हुई है जिसकी आवश्यकता तब होती है जब हम किसी को अपनी ही धुन में मस्त तथा दूसरों की काम की बातें सुनने में भी लपेक्षा करते देखते हैं। इस नायिका के कानों में भी कन्हैया स्नेह (तेल या प्रेम) डाल गया है जिसकी स्निग्धता से वह इतनी मग्न है कि किसी की कुछ सुनती ही नहीं। 'स्नेह' शब्द का श्लिष्ट प्रयोग यहाँ कितना काव्योपयोगी है। रत्नाकर जी कभी किसी भावना को

सीमित नहीं करते। वे भाव-भूमि तरु पाठकों को पहुँचा कर स्वयं कल्पना करने के लिए छोड़ देते हैं। किसी भाव के विषय में जब कवि स्वयं बहुत कुछ कह देता है तो वह सहृदय पाठक की कल्पना को अपनी उक्ति से सीमित कर देता है। पर रत्नाकर जी की कला ऐसे अवसरों पर अपने को सयत कर लेने में है। वह क्यों 'भगन' है यह बताने की कवि आवश्यकता ही नहीं समझता। पाठक उसकी दशा देख कर उसकी प्रसन्नता के कारण का स्वयं अनुमान करें। कवि एक बात का पता अवश्य दे देता है। कन्हैया उमके कानों में स्नेह डाल गया है, कुछ प्रेम की बातें कह गया है। बातें कुछ ऐसी अवश्य थीं जिन्हें कान में कहना पडा। अब पाठक चाहे तो आगे स्वयं कुछ अनुमान करें।

मट्टी के जिन वर्तनों में कुछ दिन तक तेल, घृत आदि रसे जा चुकते हैं उनमें यदि पानी भरा जाता है तो वे बाहर छलक आते हैं। इस नायिका का घट (शरीर) भी नटनागर के स्नेह (प्रेम, तेल) से भीन चुका है। अतः अब उसमें 'धीर' रूप नीर नहीं रुकता—

हारीं करि जतन अनेक सगधारी सवै,

छुन छुन अग सोई रग गहरत है।

कहै रतनाकर न ताती घात हूँ के घात,

छाई चिफनाई कौ प्रभाव प्रहरत है ॥

आँस मिस नैननि तें रस-मिस वैननि तें,

अगनि तें स्वेद-फन ह्वे के दहरत है।

मीन्यौ घट जब तैं सनेह नटनागर कौ,  
तब तैं न बीर धीर-नीर ठहरत है ॥

इस प्रकार अपने विस्तृत निरीक्षण के सहारे कवि ने अनेक सुकुमार तथा सार्थक कल्पनाओं की सृष्टि की है। जब तक प्रिय का संयोग रहता है उसके लावण्यदि से नेत्र प्रभावित रहते हैं। पर उसके वियोग में नेत्रों को देखने को कुछ नहीं मिलता। अब हृदय के नेत्र अपना काम करते हैं। वियोगावस्था में प्रिय हृदय को गभीर से गभीर सतह में प्रवेश करता जाता है। इस प्रेम व्यापार के समकक्ष कवि ने एक बाह्य-दृश्य को योजना की है। दर्पण में अपना प्रतिबिम्ब देखने वाला ज्यों ज्यों पीछे हटता जाता है त्यों त्यों वह अपने को दर्पण में और भी भीतर की ओर प्रवेश करते हुए देखता है। इस व्यापार का ऊपर कहे हुए प्रेम-व्यापार से कैसा साम्य है। गोपियों उद्धव से कहती हैं—

चाहत निकारन तिन्हें जो उर-अंतर तैं

ताफौ जोग नाहि जोग मतर तिहारे मैं ।

कहै रतनाकर धिलग करिधै मैं होति

नीति धिपरीत महा कहति पुकारे मैं ॥

तार्तें तिन्हें ल्याइ लाइ द्विय तैं हमारे बेगि

सोचियै उपाय फेरि चित्त चेतधारे मैं ।

ज्यों ज्यों धसे जात दूरि दूरि प्रिय प्रान-मूरि

त्यों त्यों धसे जात मन-सुकुर हमारे मैं ॥

कवि अपनी इस कल्पना पर स्वयं मुग्ध है। इसे अपनी रच-

नाओं में कई बार दोहराया है। इस दोहे में भा वही बात कही गई है —

सतत पिय प्यारे बसत मो हिय दर्पन माहिं ।

धसत जात त्यों त्यों सखी ज्यों हीं ज्यों बिलगाहि ॥

वियोगावस्था में प्रिय हृदय में धँसता जाता है इस व्यापार का कविवर मैथिलीशरण गुप्त ने भी सुंदर उपयोग किया है। वियोग में नेत्रों से आँसू बहते रहते हैं। कवि कहता है ये आँसू नहीं हैं, 'प्रिय के मानस में (हृदय रूप सरोवर में) धँसने से ये छूँटे उड़े हैं —

पहले आँखों में थे, मानस में कूद मग्न प्रिय अब थे,

छूँटे वही उड़े थे, बड़े बड़े अक्षु वे कब थे ?

‘साकेत’

उपर्युक्त दर्पण वाली कल्पना से मिलती हुई दो एक कल्पनाएँ और को गई हैं। दर्पण में प्राप्त प्रतिबिम्ब में हमारे अगों की दिशाए बदल जाती हैं। हमारा दक्षिण अग बाईं ओर प्रतिबिम्बित होता है तथा वाम अग दाहिनी ओर। यह एक साधारण व्यापार है जिसकी ओर हम प्रायः ध्यान भी नहीं देते। पर कवि की दृष्टि से ऐसे व्यापार—यदि वे काव्योपयोगी हैं—नहीं बच पाते। देखिए कवि ने इसका कैसा सुंदर उपयोग किया है —

हा हा खाह हाय के दुखी है दूरि हीं सौं देखि,

सैननि में मजु मूक नैन जे उखारे हैं ।

कहै रतनाकर न रच तिनकी है सुधि  
 विकल हिये के भाय सकल बिसारे हैं ॥  
 हौं तौ रही दग देखि निपट निरालौ ढग,  
 भाव उलटे ही सब अब तुम धारे हैं ।  
 पावत ही धाम मन मुकुर हमारैं स्याम,  
 दच्छिन तैं वाम भए तेघर तिहारे है ॥

शृंगार रस में आलवन की विशेषता रहती है। रतिवृत्ति सौंदर्य पर आश्रित है। अतः कवियों के लिए नायक-नायिकाओं की उन स्वरूप-गत विशेषताओं का चित्रण करना आवश्यक होता है जो हृदय में अभिलाष, उत्कठा आदि को जाग्रत कर रतिभाव को उद्दीप्त करती हैं। इस स्वरूप प्रत्यक्षीकरण में नेत्र, मुसक्यान आदि की विशेषताएँ तथा शरीर की अन्य भावोपयोगी चेष्टाएँ आ जाती हैं। आचार्यों ने इन सब का समष्टि-रूप में अलकार नाम रखा है। ये काव्यालकारों से भिन्न हैं यह कहने की आवश्यकता नहीं। इनके अतर्गत नायिकाओं की वे अयन्नज विशेषताएँ जो यौवन में स्वतः प्राप्त होती हैं तथा अन्य स्वभाव-सिद्ध कृतिसाध्य विशेषताएँ जो मन में किसी भाव के जाग्रत होने पर प्राप्त होती हैं, आ जाती हैं। पीछे ही कहा जा चुका है कि रत्नाकर जो अपने वर्णनों में आचार्यों द्वारा गिनाए गए संकेतों का अध-अनुसरण नहीं करते। उन संकेतों को स्वयं अपने निरीक्षण से परिमार्जित कर प्रयुक्त करते हैं। नीचे की पक्तियों में हाव, मौग्ध्य तथा विलास की कैसी सुन्दर योजना हुई है —

गंधन गुपाल बैठे घेनी घनिता की आप,  
 हरित लतानि कुज माहिं सुरा पाइके ।  
 कहे रतनाकर सँवारि निरवारि वार,  
 वार वार विषस बिलोकत बिकाइ कै ॥  
 लाइ वर खेत कवौ फेरि गहि छोर लखे,  
 ऐसे रहौ ख्यालनि में लालन लुभाइ कै ।  
 कान्ह-गति जानि कै सुजान मन मोद मानि,  
 करत कहा हौ कटौ सुरि मुसुकाइ के ॥

'करत कहा हौ ?' ऐसे भोले प्रश्नो में न जाने कितनी सरसता छिपी रहती है । अब इन पक्तियों के भोलेपन को देखिए —

जाके सुर प्रबल प्रवाह कौ भुकोर तोर,  
 सुर-नर मुनि वृन्द धीर विटप बहावै है ।  
 कहे रतनाकर पतिव्रत परायन की  
 लाज कुलफानि कौ करार बिनसावै है ॥  
 कर गहि चिबुक कपोल कल चूमि चाहि  
 मृदु मुसुकाइ जो मयकहि लजावै है ।  
 ग्यालनि गुपाल सो कहति इठलाय कान्ह  
 ऐसी मला कोऊ कहँ घाँसुरी बजावै है ॥

प्रेम-लोक की रीति ही न्यायी है । यहाँ अभिलषित वस्तु के प्रति भी अनादर प्रकट किया जाता है तथा 'हों' के स्थान में 'नाहीं' की प्रणाली अधिक उपयुक्त समझी जाती है । देखिए इस तिरस्कार

के भीतर कौन सी भावना छिपी है। ऐसी ही उक्तियों में आचार्यों ने 'विष्णोक' माना है।

दोठि तुम्हें छै छली पलट्यौ रँग, दीसत साँवरौ साज सबै हे ।  
 कहै रतनाकर राघरे अगनि, चेटक पेखि प्रतच्छ परै है ॥  
 देति हैं गोरस ठाढे रहौ उत, रार करै कछु हाथ न ऐहै ।  
 साँवरे छैल छुवौगे जो मोहि तौ, गातनि मेरे गुराई न रैहै ॥

हाव आदि नियोजित करने की कला पर कवि का अच्छा अधिकार है। एक उदाहरण देखिए—

११ सग मैं सहेलनि के जोवन उमग-रली,  
 बाल अलवेली चली जमुना अन्हाइ कै ।  
 कहै रतनाकर चलाई कान्ह काँकर त्यों,  
 ठठकि सुजान सखियानि सौं पछाइ कै ॥  
 वापें करि गागरि सँभारि भुकि बाई ओर,  
 वापें कर-कज नँकु घूँघट उठाइ कै ।  
 दै गई हिये में हाय दुसह उदेग दाग,  
 लै गई लडैती मन मुरि मुसकाइ कै ॥  
 कप, स्वेद आदि सात्विकों की योजना भी बड़ी कुशलता से की गई है। विवर्यता तथा कप की प्राचीन शैली को एक योजना देखिए:-  
 काहू मिस आजु नद मंदिर गुर्विद आर्ग,  
 लेतहिं तिहारी नाम धाम रस पूर कौ ।  
 सुनि संकुचाइ लगे जदपि सराहन से,  
 देखि कला करत कपोत अति दूर कौ ॥

मृगमद विंदु तऊ चटक दुचद भयो,  
 मद भयो खौर हरिचदन कपूर को ।  
 यहरन लागे कल कुंडल कपोलनि पै,  
 छहरन लाग्यौ सीस मुकुट मयूर को ॥  
 स्तम्भ सात्विक तथा जडता सचारी का सुंदर योग इन पक्तियों

में देखिए —

ज्यों भरि के जल तीर धरी निरख्यौ त्यों अघीर है न्हात कन्हाई ।  
 जानै नहीं तिहि तारुनि मैं रतनाकर कीनी कहा दुगहाई ॥  
 छाई कछू ह्वाँ सरीर के नीर मैं आई कछू भक्वाई ।  
 नागरी की नित की जो सघी सोई गागरि आज उठै न उठाई ॥  
 शृंगार रस में विप्रलभ के चित्र अधिक मार्मिक होते हैं ।  
 मनुष्य स्वभाव की विशेषताएँ इसके मूल में काम करती हैं । हमें  
 जितना आनंद प्राप्त्याशा में प्राप्त होता है उतना वास्तविक प्राप्ति  
 में नहीं । विघ्नवाधाओं के पडने से भी प्राप्त वस्तु का मूल्य बढ़  
 जाता है । सुंदर से सुंदर वस्तु भी यदि प्रिना प्रयत्न के अनायास प्राप्त  
 हो जाती है तो हम उस से उतना आनंद नहीं प्राप्त कर पाते । दूसरी  
 बात यह है कि दूरी से आर्कषण बढ़ता है । दूर रहने पर कल्पना अपनी  
 शक्ति से लक्ष्य को और भी आर्कषक रूप में उपस्थित करती रहती  
 है । प्राप्ति के लिए प्रयत्न करने वाला जब प्राप्ति के पास पहुँचता है  
 तो लालसा को कुछ कम पाता है । बहुत दिन तक प्रवास करने के  
 पश्चात् जब हम घर लौटते हैं तो उसके प्रति हमारे हृदय में कैस  
 छोड़ रहता है । पर कुछ दिनों तक उसी घर में रह लेने के पश्चात्



हमारे छोह का उफान ठढा पडने लगता है । जब हमारे फिर बाहर जाने का प्रश्न उठता है तो वही घर कुछ अधिक प्रिय लगने लगता है । कभी कभी तो हम अपने फूटे घरों की उन दीवारों को देखकर, जिनकी ओर एक साधारण यात्री किसी उत्साह से दृष्टि भी नहीं डालता, आँसो में आँसू भर लेते हैं । हमारे स्वभाव की ये तथा ऐसी ही अन्य विशेषताएँ विप्रलम्भ को अधिक आकर्षक बनाती हैं । जीवन में वास्तविक सफलता के अवसर कम भाग्यवानों को प्राप्त होते हैं । अनेकों को अपने दूररथ धुँधले लक्ष्य की ओर टकटकी लगाए हाथ मलते बैठे ही रहना पडता है । अतः वियोग शृगार जितना लोगों के लिए सच्चा है उतना सयोग नहीं । जब नल दमयती विवाहोत्सव के पश्चात् उस राज प्रासाद में सुख के दिन बिताते हैं तो सर्वसाधारण इस अप्राप्य विभव के साथ अपना रागात्मक सबध नहीं स्थापित कर पाते । वे उसमें अपना प्रतिबिम्ब नहीं देखते । पर जब दमयती पति से छोडे जाने पर असहाया होकर मारी मारी फिरती है तथा सजल नेत्र महाराज नल किसी दूर देश में किसी दिन सायंकाल में उसकी याद में व्याकुल हा अपनी गुड्डी को हाथ से टेके बैठे रहते हैं तो हम सब इस दृश्य को बहुत पास से देख लेते हैं क्योंकि यह सामान्य भाव-भूमि के बहुत पास पडता है । इन्हीं कारणों से विप्रलम्भ में रस परिपाक अधिक मार्मिक होता है ।

अपने यहाँ पूर्वराग, मान, प्रवास और करुण ये चार विभाग विप्रलम्भ के किए गए हैं । इनमें से करुण विप्रलम्भ के तो अवसर ही

कम आते हैं। मान भी केलि का एक प्रकार ही है, वास्तविक नियोग उसमें नहीं होता। इसमें वियोग की मिठाम का अनुभव करने के लिए विप्रलभ की एक प्रकार से नकल-सी गड़ी की जाती है। कोई नायिका अपनी सखी से मान करने की कला सिखा देने की प्रार्थना ही करती रह जाती है, कोई बहुत कुछ सिखा पदी होने पर भी समय पर चूक जाती है। देखिए इन दोनों को सखियाँ मिल दे दे कर हार गईं पर कुछ फल न हुआ.—

साँघने राधिका मान कियौ परि पाहनि गोरे गुणिंद मनागत ।  
नेन निचाँह रहें उनके नहिं वैन विनै के न ये कहि पावत ॥  
हारी सखी सिख दै रतनाकर आन न भाइ सुभाइ पै छागत ।  
दानि न आघत मान उन्हें इनकीं नहिं मान मनाघन आघत ॥

ऐसे भोले और उतावले जब इकट्ठे हुए हैं तो खेल क्या न मिगड जायगा। इस दूसरी बेचारी की कठिनाई को भी देखिए। यह अपने नाक कान आदि से हैरान है। ये सब कन्हैया के सामने आते ही कहने में नहीं रहते और बना बनाया सब वानक मिगाइ देते हैं—

नाक कँ चढ़ाघत पिनाक भीह ढीली परें,  
चढ़त पिनाक भीह नाक मुसुकाइ दे ।  
कहै रतनाकर त्यों प्रीत हँ नयाइ लिएं,  
मुख तैं टरं न नेन गौरव गवाइ दे ॥  
अनख यदाघत अनग की तरंग बड़े,  
धीरज धरा तैं प्रन पायहिं उठाइ दे ।

रहति हियैं हीं हौंस हिय को हमारे हाय,

पैयाँ परीं नैंक मान करिधौ सिखाइ दै ॥

अब हम विप्रलंभ के दोनों मुख्य तथा वास्तविक विभागों, पूर्व-राग और प्रवास, की ओर आते हैं। इनकी स्वाभाविक योजना किसी प्रबन्ध काव्य के भीतर अथवा ऐसे मुक्तको में जो किसी प्रबन्ध काव्य में प्राप्त कथा के आश्रित हैं, हो पाती है। साधारण मुक्तकों के लिए किसी ऐसी प्रणाली की खोज हुई जिसमें बैठे ठाले के वियोग का समुचित अवसर रहे। इसके लिए दो बातों की योजना की गई। शृंगार का आलवन परकीया को बनाया गया तथा उसे कुछ कठोर स्वभाव का चित्रित किया गया। आलवन के स्वभाव की कठोरता के कारण पास बसते हुए भी वियोग के अवसर रहते हैं। परकीया की प्रणाली को आचार्यों ने उचित नहीं माना है। यह कठिनाई गोपी-कृष्ण कथाओं का आश्रय ग्रहण करने से दूर हुई। प्रयत्न करने पर भी हिंदी कवियों का आलवन उतना कठोर-हृदय न हो सका जितना उर्दू वालों का होता है। इसका मुख्य कारण उर्दू वालों के आलवन की विचित्रता तथा अस्वाभाविकता है। वहाँ एक ओर की प्रार्थनाएँ दूसरी ओर उपेक्षा तथा स्वीकृति के कानों से सुनी जाती हैं। हमारी पावन तथा स्वाभाविक प्रणाली में उतने हाहाकार को स्थान ही नहीं है। कृष्ण गोपियों को छोड़ कर चले गए थे, फिर भी उनका स्मरण कर-आँसू बहा ही लेते थे। उन्हें समझाने-बुझाने को अपने प्रिय सजा उद्धव को भेज ही देते हैं। उर्दू साहित्य में तो यार का जनाजा निकलते देख मुँह फेर लेने की

परिपाटी है। उर्दू की घाञ्जारू रचनाओं पर मुग्ध रहनेवालों तथा हिंदी की स्वाभाविक रचनाओं को सुन कर मुँह बिचकानेवालों को कभी ठंडे चित्त से इस पर भी विचार करना चाहिए। हम तो इतना ही कह सकते हैं कि उर्दू वाले सामान्य तथा स्वाभाविक भाव भूमि से भटक गए हैं।

अब हम रत्नाकर जी की ऐसी रचनाओं को देख लें। विप्रलभ की पावन तथा गभीर धारा में अवगाहन करना हो तो उद्धव शतरु को देखिए। यहाँ अन्य मुक्तक रचनाओं पर कुछ विचार कर लिया जाय। पूर्वराग से मिलती हुई कुछ दशा यहाँ देख लीजिए —

शुजित मर्लिद-पुज सघन निकुंज जहाँ,  
 लूक लगै हीतल को सीतल सुहाई है।  
 कहे रतनाकर तहाँ हीं फूल लेत तोहिं,  
 जोहि रही कान्ह कै अमान विकलाई है ॥  
 आवत उतै तैं अवे नैसुख निहारि दसा,  
 उर में हमारे तौ कसक अति आई हे।  
 धैठे। आँस दारत सँभारत न सॉम परी,  
 तेरी मधुराई लगी लोचन लुनाई है ॥

इस जगत् की विपत्तियों को भेलाना कितना कठिन है यह इन्हीं के मुँह से सुन लीजिए —

पीर सौं धीर धरात न धीर, कटाच्छ हूँ कुतल सेल नहीं है।  
 च्याल न याकी मिट्टै रतनाकर, नेह कट्टू तिल तेल नहीं हे ॥

जानत अंग जो भेलत हैं यह रग गुलाल की भेल नहीं है ।  
धाम्हें धमें न यहें अँसुवा यह, गोइमौ हं हँसी खेल नहीं है ॥

‘कटाच्छ हूँ कुतल सेल नहीं है’ की कैसी व्यजना है । कुतल और सेल की मार तो बडे धैर्य्य सं वीर लोग भेल लेते हैं, पर यहाँ की मार कुछ और ही होती है । यहाँ कवि ने कटाक्ष को कुतल या सेल नहीं बनाया है, उनके सवेदन पक्ष ही को ग्रहण किया है । सवेदन को छोड़कर उहाका आश्रय ग्रहण करनेवाले कवि ही किसी सुहागिन को उँगली कटने के डर से काजर देने को मना करेंगे —  
काजर दे नहि परी सुहागिनि

आँगुरी तेरी कटैगी कटाछन ।

पर रत्नाकर जी ऐसी मिथ्या कल्पनाओं को सदा बचाते रहते हैं । अपनी उक्ति से उन्होंने कटाक्ष को कुतलादि से भी बढा दिया है । स्नेह शब्द का भी कैसी सूफ से प्रयोग किया है । दीपक के स्नेह के समाप्त होते ही बत्ती बुझ जाती है पर प्रेम दीपक की ज्वाला कैसे शांत होगी । न स्नेह समाप्त होगा न कसक मिटेगी ।

अब आलवन के स्वभाव की कठारता का कुछ स्वरूप देख लिया जाय । एक ओर की रीक तथा दूसरी ओर की रीक देखना हो तो यहाँ देखिए —

देखत हमारी हूँ दसा न इटिलानि माहिं,

आपनी तौ घानि ना विलोकत अठानि मैं ।

कहै रतनाकर उपाइ ना बसाइ फछू,

जासौं लखौ भाइ भेद उभय दिसानि मैं ॥

पायतौ कहँ जौ कोऊ चतुर चितेरी तौ,

दिखावतौ सुभाज सोधि कलित कलानि मैं ।

रिक्कवन आतुरी हमारी अँखियानि माहिं,

खिक्कवन चातुरी तिहागी मुसकानि मैं ॥

यहाँ दूसरे को पीडा को न समझने वाले एक प्रिय का स्वरूप  
देखिए —

कीजै कहा हाय तासो चलत उपाइ नाहिं,

पाइ पीर हँ जो पर पीर उर आनै ना ।

कहै रतनाकर रहै ही मुख मौन गेह,

कहे सुने भाव के प्रभाव भेद मानै ना ॥

सरल कथा का सुनि पूछत व्यथा जो पुनि,

जानिहँ ज्यारथ वृथा जो गुनि जानै ना ।

मानै ना अज्ञान तौ सुजान के मनैयै ताहि,

कैसेँ समझेयै जो सुजान बनि माने ना ॥

ऐसी रचनाओं में आलस के स्वभाव की कठोरता के कारण  
वियोग के अवसर उपस्थित होते हैं। यहाँ प्रवास आदि की  
आवश्यकता ही नहीं पडती। किन्ती निरमोही से मन लगने से  
ऐसे अवसर अनायास उपस्थित हो जाते हैं —

हाय हाय करत विहाइ दिन रैनि जात,

काटियो सुहात सदा सैननि सिरोही सौ ।

कहै रतनाकर उदासी मुख छाइ जाति,

हँसी बिनसाइ जाति आनन बिद्योही सौ ॥

भूख प्यास घृभति भँघात भहरात गात,  
 छार है विलात सुखसाज सब रोही सो ।  
 हाय अति औपटी उदेग आगि जागि जाति,  
 जय मन लागि जात काहू निरमोही सों ॥

प्रिय की कठोरता के वर्णन की परिपाटी पर उर्दू साहित्य का भी बहुत कुछ प्रभाव पडा है । पर रत्नाकर जी ने उर्दू के साहित्यिक सस्कारों की छाप अधिक नहीं पडने दी है । वियोगजन्य वेदना और विकलता को चित्रित करनेवाली रचनाएँ भी हिंदी की मर्यादा का ध्यान रख कर की गई हैं । कुछ गिने स्थलों पर ही उर्दू का प्रभाव स्पष्ट लक्षित होता है । पर यह प्रभाव बहुत पुराने कवियों की रचनाओं पर भी पडने लगा था । विहारी के ही अनेक दोहों पर उर्दू शैली का प्रभाव स्पष्ट लक्षित होता है । नीचे के उदाहरण में पालिम के जुल्म को देखिए । कटाक्षों को बाण तो हमारे यहाँ भी घनाया गया है पर उन बाणों से किए गए घावों से तडपते हुए प्रेमी हमारे सस्कारों के अधिक अनुकूल नहीं पडते —

छाख अभिलापनि कौ होत हो कुलाहल है,  
 मोकलों न पावैं मग नैकु नियुकाइ दे ।  
 कहै रतनाकर भरोखनि के भोगे करि,  
 कूदि कद्विचे कौ तिन्हें यानक बनाइ दे ॥  
 निहर निसक बक भँहनि कमान तानि,  
 नैननि के घान द्वैक और हूँ चलाइ दे ।

कहै रतनाकर रहत न अकेले वनै,  
 मेले वनै रुसिहँ तिया सो दोषवत को ॥  
 हिम की ह्वा सौँ हलि अचल समाधि त्यागि,  
 लपटनि-लालसा-लसित लखि कत काँ ।

पाट की पिछोरी बाहु दाहिनेँ पर्योरी किए,  
 गौरी लागी हुलसि असीसन हिमत को ॥  
 कभी कभी प्रस्तुतों की अनुभूति के मेल में भी शृंगारी अनु-  
 भूतियों को लाए हैं जिनसे इनकी रुचि विशेष का बहुत कुछ  
 आभास मिलता है। देखिए हेमत में याम कैसी लगती है —  
 विविध विलासनि के हरप हुलासनि सो,

सुखद घसत होत सुरत फमाई सो ।  
 याम अभिराम सी सुहाई घाम वेह लगै,  
 लागत सनेह नए नेह की निकारि सो ॥

रत्नाकर जी को मुक्तक शृंगारी रचनाओं की एक परंपरा प्राप्त  
 थी। अपने जीवन के प्रारंभिक काल में उन्हें पुरानी शैली के कवि-  
 समाजों में बैठने को मिला था। वायू रामकृष्ण वर्मा, ५० अविका-  
 दत्त व्यास इत्यादि द्वारा संचालित कवि समाज से इनका भी  
 संपर्क था। उस समाज में दी गई अनेक समस्याओं की पूर्तियों  
 इन्होंने भी की थीं जो उन सभों में सप्रहीत हैं। ब्रज भाषा में  
 प्रकार की शृंगारी रचनाएँ होती आती थीं। एक रुढ़ि का अन्त  
 करनेवाली नायिका भेद की परिपाटी के अनुसार, दूसरे  
 । प्राचीन नायिका भेद की शृंगारी कविताओं



एक साधारण से प्रश्न के द्वारा कैसी व्यजना हो रही है —

पेंडत श्री इठलात फिरौ करि, फेर कछू मग बेर लगावत ।

चारि हूँ श्रोर चितै रतनाकर, बेनु यजावत सैन बुझावत ॥

मोहिनी यौं मनमोहन सौं, इठलाइ कहै लखि नैन नवावत ।

वात कछू हमहूँ तौ सुनै इतकौं नित कौन कौं देखन आवत ॥

इन पंक्तियों में कवि ने अपनी सहानुभूति का कितना प्रसार किया है। विषय सामान्य जगत् से लिया गया है इसीसे मार्मिक हुआ है —

लागै रजनी मुख की सुखमा सुहाई ताहि,

जाहि सुखरासि की न आस टरि गई होइ ।

कहै रतनाकर हिमाकर मुखी कैं हास,

दिवस-कसाला-जगी ज्वाला हरि गई होइ ॥

पूछौ पर जाइ चा वियोगी के हिये सौं नेकु,

जाकी याकी पीडरी भभरि भरि गई होइ ।

उठत न होइ पाय गाँय सामुहैं लौं आइ,

धाइ मग माँझ हाय साँझ परि गई होइ ॥

रत्नाकर जी सदा सयत रहते हैं पर शृंगार रस में मग्न होकर कभी कभी मर्यादा को भूल जाते हैं। देखिए इन पंक्तियों में जगत् के माता पिता पार्वती-परमेश्वर तक पहुँच कर कवि ने मर्यादा की कैसी उपेक्षा की है —

भानु हूँ की लागी प्रीति अग्नि दिगगना सौं,

सीत भीति जागी इमि सकल समंत कौं ।

कहे रतनाकर रहत न अकेले घने,  
 भेले वनै रुसिहुँ तिया ना दोषवत को ॥  
 हिम की हवा सौं हलि अचल समाधि त्यागि,  
 लपटनि-लालसा-लसित लखि कत को ।  
 पाट की पिछौरी बाहु दाहिनै पखौरी किए,  
 गौरी लागी हुलसि असीसन हिमत को ॥

कभी कभी प्रस्तुतों की अनुभूति के मेल में भी शृंगारी अनु-  
 भूतियों को लाए हैं जिनमें इनकी रुचि विशेष का बहुत कुछ  
 आभास मिलता है। देखिए हेमत में वाम कैसी लगती है —

बिबिध बिलासनि के हरप हुलामनि सो,  
 सुखद वसत होत सुरुत कमाई सो ।  
 वाम अभिराम सो सुहाई घाम देह लगै,  
 लागत सनेह नए नेह की निकाई सो ॥

रत्नाकर जी को मुक्तक शृंगारी रचनाओं की एक परंपरा प्राप्त  
 थी। अपने जीवन के प्रारंभिक काल में उन्हें पुरानी शैली के कवि-  
 समाजों में बैठने को मिला था। बाबू रामकृष्ण वर्मा, प० अबिका-  
 दत्त व्यास इत्यादि द्वारा संचालित कवि समाज से इनका भी  
 संपर्क था। उम्र समाज में दी गई अनेक समस्याओं की पूर्तियाँ  
 इन्होंने भी की थीं जो उन सग्रहों में सप्रहीत हैं। ब्रज भाषा में दो  
 प्रकार की शृंगारी रचनाएँ होती आती थीं। एक रूढि का अनु-  
 सरण करनेवाली नायिका भेद की परिपाटी के अनुसार, दूसरी  
 अनुभूति पोषित। प्राचीन नायिका भेद की शृंगारी कविताओं की

विशेषताएँ रत्नाकर जी की प्राचीन शैली की रचनाओं में भी मिलती हैं। इन विशेषताओं का कुछ परिचय प्राप्त कर लेना चाहिए।

प्रायः नायक कृष्ण हुआ करते थे तथा नायिका राधा अथवा और कोई गोपकन्या। कृष्ण के हिंदी साहित्य में दो रूप थे। एक रूप भक्त कवियों द्वारा उपस्थित किया गया था, दूसरा रीति के अनुसार रचना करनेवाले मुक्तक लिखनेवाले कवियों के द्वारा। भक्त कवि गोपी कृष्ण की सपूर्ण लीलाओं का वर्णन करके भी उनका ईश्वरत्व नहीं भुलाते थे। सूरदास इत्यादि की रचनाओं में हमें कृष्ण का यही रूप मिलता है। रीति काल के कवि कृष्ण के ईश्वरत्व की रक्षा करने की कुछ भी चिन्ता न कर उन्हे ससारी पुरुष के रूप में सामने लाते थे। पहला रूप तो वैसा ही है जैसा हमें श्रीमद्भागवत इत्यादि में मिलता है। दूसरे रूप की परंपरा संस्कृत की मुक्तक रचनाओं से प्राप्त हुई जो प्राकृतों तथा अपभ्रंश की रचनाओं में भी चलती रही। इन रचनाओं में कृष्ण एक साधारण रसिक के रूप में सामने आते हैं।

। रत्नाकर जी की रचनाओं के भी इस दृष्टि से दो विभाग किए जा सकते हैं। उनको शृंगार-लहरी के कृष्ण उद्धव शतक तथा कृष्णाष्टक इत्यादि रचनाओं के कृष्ण से बहुत भिन्न हैं। अतः शृंगार लहरी तथा उद्धव शतक को मिलाकर पूरी कृष्ण कथा बनाने का प्रयत्न धर्मपूर्ण होगा।

दूसरी विशेषता इन प्राचीन शैली की मुक्तक रचनाओं की यह है कि उनमें कल्पना को अपनी सारी करामात नायिका भेव

के वद बाड़े के ही भीतर दिखानी पडती थी। अनेक सहृदय तथा भावुक कवियों ने इस जटिल तथा कठोर रूढि-बंधन के भीतर भी बहुत कुछ मार्मिकता दिखाई है। पर आते आते पिछले दिनों में ऐसी रचनाएँ नीरस सी हो चली थीं। किसी वैंधी परिपाटी के भीतर जहाँ तक उल्लूक की जा सकती थी वहाँ तक कर लेने पर कवि शिथिल होकर बैठने लगे थे। रत्नाकर जी को भी कुछ पुरानी रचनाओं में यह शिथिलता तथा पिष्टपेपण मिलता है। कुछ रचनाएँ तो एकदम समस्यापूर्ति के ढंग पर की गई हैं। निम्नलिखित तथा ऐसी ही और अनेक समस्याओं की पूर्तियाँ पाठक उनका फुटकल रचनाओं में पावेंगे —

( १ ) सूधी तैं सहस्रगुनी टेढी भोह भीठी है ।

( २ ) प्राण परे साँकरैं न हॉ करै न ना करै ।

( ३ ) कपट किए हूँ प्यारे निपट भले लगौ ।

( ४ ) पावक पुज मैं पकज फूले ।

( ५ ) एक तैं है गई छै तसबोरैं ।

( ६ ) गोप कुल-कुमद निसाकर उदय

( ७ ) सीतल सुगध मन्द मारुत की

ये समस्याएँ बहुत प्राचीन काल से

हैं। इसमें सदेह नहीं रत्नाकर जी की के दर्शन ऐसी रचनाओं में भी होते हैं

शृंगारी रचनाओं से ऊँचा हुआ

होता। एक पूर्ति को देख ही लीजिए

विशेषताएँ रत्नाकर जी की प्राचीन शैली को रचनाओं में भी मिलती हैं। इन विशेषताओं का कुछ परिचय प्राप्त कर लेना चाहिए।

प्रायः नायक कृष्ण हुआ करते थे तथा नायिका राधा अथवा और कोई गोपकन्या। कृष्ण के हिंदी साहित्य में दो रूप थे। एक रूप भक्त कवियों द्वारा उपस्थित किया गया था, दूसरा रीति के अनुसार रचना करनेवाले मुक्तक लिखनेवाले कवियों के द्वारा। भक्त कवि गोपी कृष्ण की सपूर्ण लीलाओं का वर्णन करके भी उनका ईश्वरत्व नहीं भुलाते थे। सूरदास इत्यादि की रचनाओं में हमें कृष्ण का यही रूप मिलता है। रीति काल के कवि कृष्ण के ईश्वरत्व की रक्षा करने की कुछ भी चिन्ता न कर उन्हें ससारी पुरुष के रूप में सामने लाते थे। पहला रूप तो वैसा ही है जैसा हमें श्रीमद्भागवत इत्यादि में मिलता है। दूसरे रूप की परंपरा संस्कृत की मुक्तक रचनाओं से प्राप्त हुई जो प्राकृतों तथा अपभ्रंश की रचनाओं में भी चलती रही। इन रचनाओं में कृष्ण एक साधारण रसिक के रूप में सामने आते हैं।

रत्नाकर जी की रचनाओं के भी इस दृष्टि से दो विभाग किए जा सकते हैं। उनको शृंगार-लहरी के कृष्ण उद्धव शतक तथा कृष्ण-उद्धव इत्यादि रचनाओं के कृष्ण से बहुत भिन्न हैं। अतः शृंगार-लहरी तथा उद्धव शतक को मिलाकर पूरी कृष्ण कथा बनाने का प्रयत्न आवश्यक होगा।

विशेषतः इन प्राचीन शैली की मुक्तक रचनाओं की यह कल्पना को अपनी सारी करामात नायिका भेद

के बंद बाडे के ही भीतर दिखानी पडती थी। अनेक सहृदय तथा भावुक कवियों ने इस जटिल तथा कठोर रूढि-बंधन के भीतर भी बहुत कुछ मार्मिकता दिखाई है। पर आते आते पिछले दिनों में ऐसी रचनाएँ नीरस सी हो चली थीं। किसी वेंधी परिपाटी के भीतर जहाँ तक उछलकूद की जा सकती थी वहाँ तक कर लेने पर कवि शिथिल होकर बैठने लगे थे। रत्नाकर जी की भी कुछ पुरानी रचनाओं में यह शिथिलता तथा पिष्टपेपण मिलता है। कुछ रचनाएँ तो एकदम समस्यापूर्ति के ढंग पर की गई हैं। निम्नलिखित तथा ऐसी ही और अनेक समस्याओं की पूर्तियाँ पाठक उनकी फुटकल रचनाओं में पावेंगे —

- ( १ ) सूधी तैं सहस्रगुनी टेढ़ी भौंह मोठी है ।
- ( २ ) प्रान परे साँकरैं न हौं करै न ना करै ।
- ( ३ ) कपट किए हूँ प्यारे निपट भले लगौ ।
- ( ४ ) पात्रक पुज मैं पकज फूले ।
- ( ५ ) एक तैं है गई है तसबीरें ।
- ( ६ ) गोप कुल-कुमद निसाकर उदय भयौ ।
- ( ७ ) सीतल सुगध मन्द मारुत की लहरैं । इत्यादि ।

ये समस्याएँ बहुत प्राचीन काल से कवि समाज में प्रचलित हैं। इसमें सदेह नहीं रत्नाकर जी की प्रतिभा तथा काव्य-कौशल के दर्शन ऐसी रचनाओं में भी होते हैं, पर सैकड़ों वर्ष की ऐसी शृंगारी रचनाओं से ऊबा हुआ पाठक इनसे बहुत प्रभावित नहीं होता। एक पूर्ति को देख ही लीजिए—

खाट्ट पर पड़ा है। भला ऐसे विपद्ग्रस्त नायकों को देखकर पाठक क्या करें ? पर ऐसी ही शृंगारी रचनाओं को हम उन दिनों के प्राय कवियों में पाते हैं। इन्हीं कामदशाओं के अतर्गत मरण दशा भी मानी गई। पर अशुभ तथा रस विरोधी समझ कर इसका वर्णन निषिद्ध कर दिया गया। कवियों ने साक्षात् मरण दशा न दिखा कर उसी के बहुत आस पास की दशा दिखा कर अपना कौशल प्रदर्शित किया। रत्नाकर जी की इस रोगिनी को देखिए जो ठही पड़ी जाती है। जब शीत आ गया है तो अब अधिक विलग नहीं प्रतीत होता —

लागत न नैकुं हाय औषध उपाय कोऊ,

भूठी भार फूँकहू फकीरी परी जाति है।

कहै रतनाकर न बैरीहू बिलोकि सकैं,

ऐसी दसा मॉहिं सो अहीरी परी जाति है ॥

रावरौह नाम लिपैं नैननि उघारै नाहि,

आह औ कराह सबै धीरी परी जाति है।

पीरी परी जाति है धियोग आगि हू तौ अघ,

बिकल विहाल घाल सीरी परी जाति है।

आचार्यों के सकेतों को न समझ कर कहीं कहीं कवियों ने अनर्थ कर डाला है। मरण दशा के वर्णन का इसी लिए निषेध है कि उसमें शोक को स्थायित्व प्राप्त हो जाता है और कवि का उद्देश्य ही नष्ट हो जाता है। शृंगार रस के स्थान में करुण रस हो जाता है। यह थोड़े ही है कि जब तक नायिका एकदम से मर न जाय

तब तक पाठकों को कहना, आवे ही नहीं। क्या इस नायिका की दशा जिसको शीत आ गया है पर्याप्त करण नहीं हो सकती? जो पाठक ठडी पडती हुए नायिका को देखकर द्रवित न हुए वे क्या उसको एकदम मरा देखकर पसीजेंगे? वास्तव में यहाँ भी रस विरोध हो गया है। जिस नायिका की दशा ऐसी हो गई है कि वैरो भो उसे नहीं देख सकते वह शृंगार का आलपन तो कभी नहीं हो सकती। शब्दों की व्यर्थ की करामात से काम नहीं चल सकता है। पर इममें रवाकर जो का दोष नहीं है, वे प्राचीन काल से चली आती हुई काव्य-परंपरा से लाचार थे।

इन्हीं दशाओं में एक प्रलाप दशा है। यह भी प्रपञ्च के भीतर ही स्वाभाविक प्रतीत होती है। ऐरे-भैरों को सडक की धूल में लोट-लोट कर प्रलाप करते देख लोग आनारा ही समझेंगे। पाठक अनुमान तो करें इस छेल को इस दशा का कारण क्या है —

देख्यौ वन-भौल श्राज छैल छुरकीलौ एक,

लोटत घरा मं पर्यौ घोरज न घारे हे।

कहै रतनाकर लकुट वनमाल कहँ,

मुकुट सुढाल कहँ लुटित धुरारे है ॥

काकी कौन नैकु निरघारत न नोकें योलि,

खोलि फलु घेदन फौ भेद न उघारे है।

आँस भरि आघा नाम राम फौ उघारे पुनि,

साँस भरि आघेँ घैन घेनु फौ पुकारे है ॥

यह स्वरूप तो रत्नाकर जी की उन कविताओं का है जिनमें



प्राचीन परंपरा का पालन किया गया है। आचार्यों के जिन संकेतों को लेकर यह परंपरा चली थी वे स्वतः अस्वाभाविक या भावहीन नहीं थे। उनके सूत्र को पकड़ कर चलते रहने से भी अनुभूति के सहारे सुंदर रचनाएँ की जा सकती हैं। ब्रज भाषा के अनेक रससिक्त कवियों ने ऐसी मार्मिक रचनाएँ की हैं। रत्नाकर जी की परंपरा-भुक्त रचनाएँ थोड़ी ही हैं। और रचनाएँ मार्मिक हैं तथा उनमें संवेदन का वह रूप प्राप्त हुआ है जो पाठकों के हृदयों पर प्रभाव डालता है।

### वीर तथा रौद्र रस

वीर रस का स्थायी-भाव उत्साह है। आचार्यों ने हमारे जीवन व्यापारों के अंतर्गत आनेवाले चार मुख्य प्रकार के उत्साहों को काव्योपयोगी समझ वीर रस के चार विभाग किए हैं। युद्ध वीर, दानवीर, दयावीर तथा धर्मवीर। इनमें से अन्तिम तीन पर हम कुछ आगे चल कर विचार करेंगे। यहाँ सर्वप्रथम हम युद्ध-वीर को लेते हैं। इसका आलंबन विजेतव्य होता है। रौद्र रस का आलंबन शत्रु होता है। विजेतव्य तथा शत्रु इन दो नामों का प्रयोग आचार्यों ने सूक्ष्म दृष्टि से किया है। उत्साह विजय की ओर दृष्टि रखता है किसी के नाश की ओर नहीं। क्रोध शत्रु द्वारा किए गए अनिष्ट, अपमान, अपकार, इत्यादि से और भी उद्दीप्त हो उसके नाश के लिये प्रेरणा करता है। क्रोध में 'इस दुष्ट को मार डालो' ऐसी भावना होती है, उत्साह में, इसे नीचा दिखा कर यशस्वी और

विजयी हों ऐसी प्रेरणा होती है। पहला अपकार करना चाहता है दूसरा विजय प्राप्त करना चाहता है। पर युद्धवीर में विजेतव्य के बंध आदि भी आ जाते हैं। अत्र विचारणीय यह है कि यह घघ केवल उत्साह से किया जाता है अथवा क्रोध से। केवल उत्साह में आकर किसी का किसी को मार डालना आश्चर्य की घात होगी। विजेतव्य जब तक शत्रु न हो जाने तक उसका बंध कैसे किया जा सकता है? कोई भी व्यक्ति विजेतव्य कैसे बन जाता है पहले इसी का विचार कर लिया जावे। योंही बैठे ठाले किसी को पछाड़ने की या पीट देने की कामना तो उच्छ्रृंखल व्यक्तियों में ही हो सकती है। अतः विजेतव्य वही हो सकता है जिसने कुछ अपकार किया हो। अश्वमेघ इत्यादि में भी वही प्रतिपत्नी राजा विजेतव्य बनता है जो अश्वमेघ करनेवाले के मार्ग में घाघरु होता है। जा अनुकूल हो जाते हैं उनसे युद्ध इत्यादि की आवश्यकता ही नहीं पड़ती। अतः व्यावहारिक दृष्टि से विजेतव्य और शत्रु में कोई बहुत बड़ा भेद नहीं है। रौद्र रस तथा युद्धवीर प्रायः परस्पर मिले-जुले रहते हैं। बिना उत्साह के क्रोध ही नहीं सकता तथा बिना क्रोध के उत्साह में वह उग्रता आ ही नहीं सकती। हों शास्त्रीय दृष्टि की रक्षा करने के लिए कुछ सूक्ष्म भेद का निर्देश अवश्य किया जा सकता है। जब क्रोध का व्यापक चित्रण हो और उत्साह केवल विद्युद्भ्रू संचरण करता रहे, उस क्रोध को भङ्गता रहे पुष्ट करता रहे तो रौद्र रस होगा तथा जब उत्साह की व्यापक धारा के भीतर क्रोध के बुदबुद ही उठते जुगुने रहें तो वीर रस होगा। पर

व्यवहार में ये दोनों इतने घुल-मिल जाते हैं कि भेद दिखाना अनावश्यक होता है।

अब हम कुछ इसका भी विचार कर लें कि वास्तव में इन रसों का आलवन क्या है। शत्रु तो अपकार इत्यादि का समष्टिरूप में प्रतिनिधित्व करता है। अतः वह आलवन मान लिया जाता है। वास्तविक आलवन तो अपने प्रति किए गए अपकार, अन्याय, दुर्व्यवहार आदि ही हैं। यदि आलवन शत्रु ही होता तो उसकी अनुपस्थिति में रस-निष्पत्ति हो ही न पाती। पर हम काव्यों में देखते हैं कि अनेक बार शत्रु का पता न चलने पर भी उसक द्वारा किए गए अपकार को ही देख कर क्रोध भभक उठता है। जब परशुराम जनक सभा में गए तो उन्हें पहले राम के धनुष तोड़ने का पता न था। जब राम लक्षण परशुराम के चरणों पर सिर रख कर प्रणाम करते हैं तो उन्हें आशीर्वाद दिया जाता है —

विस्वामित्र मित्ते पुनि आई, पद सरोज मेले दोउ भाई ।

राम लखन दशरथ के ढोटा, दीन्हि असीस देखि भल जोटा ॥

यदि राम के स्वरूप में रौद्र रस के आलवनत्व की शक्ति होती तो परशुराम उन्हें देख कर लाल लाल आँसे कर उग्र वचन बोलने लगते। पर जब किए गए अनिष्ट का राम के साथ सबध छात हो जाता है तभी वे शत्रुरूप में सामने आते हैं। अतः हम कुछ सूक्ष्मता से विचार कर के इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि राम धनुष-भगरूप अनिष्ट के कर्ता होने के कारण शत्रु बनते हैं। वास्तविक आलवनत्व

धनुष-भग में है । देखिए राम का नाम सूचित किए जाने के पहले ही क्रोध का चित्रण हो जाता है —

समाचार कहि जनक सुनाये, जेहि कारण महीप सध आये ।  
सुनत बचन फिरि अनत निहारे, देखे चाप खंड महि उारे ॥  
अति रिस बोले बचन कठोरा, कहु जड जनक धनुष कोहि तोरा ।  
बेगि दिखाउ मूढ नत आजू, उलटउँ महि जहँ लगि तव राजू ॥

यदि वास्तविक आलवन राम होते तो उनके नाम को बिना जाने क्रोध न किया जाता । गगावतरण में भी एक उदाहरण ऐसा ही है । महाराज सगर के अश्वमेध का घोडा चोरी हो गया है । किसने चुराया है अभो इसका पता नहीं है पर रौद्र तथा युद्धवीर रसों की सपूर्ण सामग्री देख लीजिए —

सुनि अति अनहित धेन भप नृप नैन रिसोहैं ।  
फरकि उठे भुजदड तने तेघर तरजौहैं ॥  
कहाँ सारथी टेरि त्रिपथ गामो रथ नाथौ ।  
महाचाप सायक अमाघ भाथनि भरि बाँधो ॥  
सेनप होहि सनद्ध सकल-जग-जीतन हारे ।  
हम चलि देखैं आप कौन काँ प्रान न प्यारे ॥  
काँकौ सिर घर त्यागि घरा पर परन चहत हे ।  
फो जम-गाल कराल भाल निज भरन चहत हे ॥

राजा की यह दशा देख कर वशिष्ठ ने उन्हें रोकते हुए समझाया —  
पुनि याहू तौ करि विवेक मन नेंकु बिचारौ ।  
कापै साजत सैन कौन जग सत्रु तिहारौ ॥

शत्रु का पता नहीं, पर क्रोध और उत्साह रोके नहीं सकते। आलंबन की इसी विशेषता के कारण कवियों को शृंगार तथा वीर रसों की व्यंजना करते समय भिन्न-भिन्न शैलियों से काम लेना पड़ता है। शृंगार रस की व्यंजना के लिए आलंबन के स्वरूप का प्रत्यक्षीकरण मात्र पाठकों के हृदय में रति वृत्ति को उद्घुसित कर देता है। पर वीर रस में आलंबन का चित्रण उतना आवश्यक नहीं होता है जितना उन परिस्थितियों का जिनके कारण आलंबन को आलंबनत्व प्राप्त हुआ है। शृंगार तथा वीर रस में व्यंजना की दृष्टि से और भी महत्व के भेद हैं। शृंगार रस में सामान्य भाव-भूमि तरु पाठक सरलता से पहुँचाया जा सकता है। किसी भी क्षेत्र से शृंगार की सामग्री ली जा सकती है। पर वीर रस में ऐसा नहीं होता। किसी भी पुरुष के उत्साह के साथ पाठक रागात्मक संबंध स्थापित करने को प्रस्तुत नहीं रहते। वह पुरुष (वीर रस का आश्रय) ऐसा रहना चाहिए जिसके लिए पाठकों के हृदय में सम्मान हो तथा वह किसी ऐसे को विजय करना चाहता हो जिसके रहने से लोक कल्याण में बाधा पड़ती हो। प्रतिपत्नी या शत्रु का अन्याय या अत्याचार ऐसा होना चाहिए जिससे सस्कृत तथा शिष्ट मनुष्यता क्षुब्ध हो उठे। यदि ऐसा नहीं है तो अनुभावादि की पूरी योजना होने पर भी रस-व्यंजना में बाधा पड़ेगी। इसी लिए प्रायः काव्यों में प्रख्यात नायकों के चरित्र को लेकर आगे बढ़ा जाता है। यों तो ससार में आए दिन ऋगड़े खड़े होते रहते हैं पर सबके सहारे सरलता पूर्वक युद्धवीर की निष्पत्ति नहीं हो सकती। हम यह नहीं

कहना चाहते कि साधारण जीवन से उत्साह-वर्धक या कोधोत्तेजक सामग्री प्राप्त ही नहीं की जा सकती। पर ऐसा करने से कवि की प्रतिभा का बहुत-सा भाग उस साधारण जीवन की सामग्री को सामान्य भाव-भूमि तक चढाने में नष्ट हो जाता है। रत्नाकर जी ने अपनी सामग्री उच्च-भूमि से ही ली है। उनके उग्र रसों के नायक या तो पुराण प्रसिद्ध वीर पुरुष हैं जैसे अभिमन्यु, भीष्म पितामह, कृष्ण इत्यादि या इतिहास प्रसिद्ध महापुरुष हैं जैसे जिजाजी, महाराणा प्रताप, गुरुगोविंद सिंह, झरसाल इत्यादि। इन प्रसिद्ध पुरुषों तथा इनसे संबद्ध पौराणिक तथा ऐतिहासिक आख्यानों से सामग्री लेने के कारण वीर रस की व्यजना में बहुत सहायता मिली है। रीति-काल के जिन कवियों ने अपने आश्रयदाताओं की वीरता के वर्णन में ही कला का दुरुपयोग किया उनके काव्यों में वह वात न आने पाई जो भूषण इत्यादि की ओजस्वी वाणी में जिन्होंने शिवा जी ऐसे देवप्रिय वीर की विस्तारवली बखानने में सुख माना।

अब हमें यह देखना चाहिए कि वीर रस की व्यजना के लिये रत्नाकर जी ने किस व्यंजना शैली से काम लिया है, उनकी काव्य-कला ने अपनी उद्देश्य सिद्धि के लिए कौन सा मार्ग पकड़ा है। पीछे कहा जा चुका है कि वीर रस में आलस्य का आलस्यत्व केवल प्रतिनिधित्व करने में है। अतः वीर रस में आलस्य के स्वरूप को चित्रित करने की उतनी आवश्यकता नहीं क्योंकि प्रायः किसी के स्वरूप में कोई ऐसी विशेषता नहीं होती कि हमारा मार बैठने को मन चल जाय। यदि ऐसा रहता तो ऐसे स्वरूपवालों को बहुत

छिपकर रहना पड़ता क्योंकि यदि दर्शक सयम करने में चूक जाते तो इन चेचारों पर बुरी बातें होती । अब कवि का काम परिस्थितियों को प्रत्यक्ष करना होता है । जो कथाएँ लोक प्रसिद्ध हैं उनकी परिस्थितियों की बहुत कुछ कल्पना पाठक पहले से किए रहते हैं अतः कवि का कार्य सुकर हो जाता है । अब उसे और युक्तियों से भाग्य-व्यंजना की ओर अग्रसर होना पड़ता है । इस काम के लिए रत्नाकर जी प्रायः सात्विकों तथा अनुभावों का चित्रण करते हैं । इस कला में कवि का कौशल अद्भुत है । कुछ सकेतों के द्वारा संपूर्ण दृश्य प्रत्यक्ष सा उपस्थित कर दिया जाता है । कृष्ण कौरवों को समझाने को गए हैं । जब वह देखते हैं कि ये किसी प्रकार मानते ही नहीं तो उन्हें क्रोध आ जाता है । उनके रौद्ररूप को देखिए । कवि ने भाव प्रेरित मुद्राओं और आंगिक चेष्टाओं का कितना सूक्ष्म-निरीक्षण किया है इस पर भी ध्यान दीजिए —

त्रिकुटी तनेनी जुटी भृकुटी विराजें ध्रुव,

तोले संख चक्र कर डोले थरकत हैं ।

कहै रतनाकर त्यों रोष की तरंग भरे,

गेधित - उमग अग - अग फरकत हैं ।

कर्न दुरजोधन दुसासन कौ मान कहा,

प्रान इनके तौ पाँसुरी में खरकत हैं ।

भीषम औ द्रोणहूँ सौं बनत न डारें डीठि,

नीठिहूँ निहारे नैन-तारे तरकत है ।

उत्साह के धीरे धीरे क्रोध में परिवर्तित होने का स्वरूप यहाँ

देखिए। जब कृष्ण न देखा कि ये दुष्ट समझाने से नहीं मानते प्रत्युत और भी पडयन्त्रों में लगने की सोच रहे हैं तो उन्हें क्रोध आ जाता है। इस क्रोध के साथ ही शत्रुओं की दशा भी देख लीजिए —

मानी दुष्ट पंचक न बात जब रचक हूँ,  
 बचक लौं और ही अठान बरु ठानी हूँ।  
 कहै रतनाकर हुमसि हरि आनन पै,  
 आनि कलु औरै कोप ओप उमगानी है ॥  
 हेरि चक्र चहुँघाँ सरोस दग फेरि चले,  
 अक्र है सबै ही रहे बकता बिलानी है।  
 सौहै हाथ पावनि उठावनि की कौन कहै,  
 दीठि ना उठार्इ कोऊ दीठ भट मानी है।

कृष्ण के क्रोध से ऐसा आतक छा गया कि उन दीठों से कृष्ण की ओर आँख उठा कर देखा भी न गया। जय हलकी सी दृष्टि न उठार्इ गई तो भारी हाथ उठाने का तो प्रश्न ही नहीं उठता। 'हाथ उठाना' तथा 'आँख उठाना' सुहावनों का भी सुंदर योग देखिए। एक ओर तो यह अर्थ निकलता है कि वे ऐसे स्तब्ध हो गए कि उनके हाथ पैर तथा दृष्टि भी क्षण भर को निश्चेष्ट हो गई। दूसरी ओर इसकी व्यजना है कि जब उनसे मारे भय के देखते भी न घना तो हाथ उठाना अर्थात् कृष्ण पर आक्रमण करना कहाँ संभव था। इस भाषा सौष्टव को थाड़ी देर को छोड़ कर प्रस्तुत विषय पर आइए। योद्धा क्रोध में आ कर अपने शस्त्र को अजमाने लगता है।



कभी उसे चारों ओर से घुमा फिरा कर अच्छी तरह देखता है कभी उसे उछाल उछाल कर तौलता है। इन स्वाभाविक क्रोध-मुद्राओं का रत्नाकर जी कैसा ध्यान रखते हैं—

हेरि चक्र चहुँघों सरोस हग फेरि चले,

अक्र है सबै ही रहे बक्रता विछानी है ।

अनुभावों के सूक्ष्म निरीक्षण ही के कारण कवि ने बहुत सी बातें केवल चित्रों के द्वारा ही व्यजित की हैं। एक उदाहरण देखिए। भीष्म पितामह तथा अर्जुन के बीच युद्ध हो रहा है। अर्जुन का उत्साह बीच बीच में कम हो जाता है। कृष्ण ने हथियार न ग्रहण करने की प्रतिज्ञा की है। पर अर्जुन की दशा देख कर उनका हाथ बार बार चक्र उठाने को आगे बढ़ने लगता है, पर प्रतिज्ञा का स्मरण कर रुक जाता है। यद्यपि हाथ रुक जाता है पर दृष्टि फिर भी उसकी ओर दीडती है। उनके हृदय की उस विकट स्थिति की पूरी व्यजना कवि ने बड़े कौशल से की है। जो बात विस्तृत वर्णन से न हो पाती वह एक चित्र से हो गई है। पर ऐसी चित्रकला पर कितने भाग्यवान् कवियों का अधिकार होता है—

भीष्म के धाननि की मार इमि माँची गात,

एकहँ न घात सब्यसाची करि पावै है ।

कहै रतनाकर निहारि सो अधीर दसा,

त्रिभुवन नायनैन नीर मरि आवै है ॥

यहि घहि हाथ चक्र ओर ठहि जात नीठि,

रहि रहि तापै धक दीठि पुनि घावै है ।

इत प्रन पालन की कानि सकुचावे उत,  
 भक्त-भय घालन की घानि उमगावे है ॥  
 पर भक्तवत्सलता के आनेश में प्रतिज्ञा की चेत नहीं रहती,  
 रथाग लेकर रथ से उतर पडते हैं। पर अर्जुन यह नहीं देख सकता  
 कि भगवान् की प्रतिज्ञा टूटे। वह भी साथ ही रथ से कूद पडता  
 है। वह कृष्ण को आकर रोक लेता है, आगे नहीं बढ़ने देता।  
 पर भगवान् के हृदय का छोह उन्हें पीछे भी पैर नहीं हटाने देता।  
 ऐसी ऐसी भाव दशाओं का निरीक्षण तथा चित्रण वही कवि कर  
 सकता है जिसने अपने हृदय को सहानुभूति से स्वच्छ तथा मार्मिक  
 रचना से विशाल बना लिया है —

ज्योंही भय विरथ रथाग गहि हाथ नाथ,  
 निज प्रनमग की रही न चित चेत है।  
 कइ रतनाकर त्या सग हीं सखाई कूदि,  
 आनि अरथौ सोहै हाहा करत सहेत है ॥  
 फलित कृपा औ तृपा द्विमग समाइ पग,  
 पलक उठवौई रथौ पलक-समेत है।  
 धरन न देत आगे अरुक्ति धनजय औ,  
 पाउँ, उभय भक्त-भाव परन न देत है ॥

उस 'क्या करें क्या न करें' की स्थिति में कृष्ण की चेष्टाएँ  
 सत्य हो गईं कि पल भर को उनका पलक भी उठा ही रह  
 नीचे नहीं गिर पाया। एक पैर आगे को बढ़ाने के लिए उठा

तथा शून्य निश्चेष्ट दृष्टि से-खडे कृष्ण की मूर्ति नेत्रों के सामने आ खड़ी होती है।

उत्साह के अचानक क्रोध में परिवर्तित हो जाने का एक और सुंदर वर्णन देखिए,—

कूटधौ अवसान मान सकल धनजय कौ,  
 धाक रही धनु मैं न साक रही सर मैं ।  
 कहै रतनाकर निहारि फरनाफर कै,  
 आई कुटिलाई कछु भौंहनि कगर मैं ॥  
 रोकि भर रचक अरोक बर बाननि की,  
 भीषम यौं भाष्यौ मुसकाइ मद स्वर मे ।  
 चाहत विजै को सारथी जौ किया सारथ,  
 तौ बक्र करौ भृकुटी न चक्र करौ कर मे ॥

यहाँ कृष्ण तथा अर्जुन सम्मिलित रूप में आश्रय हैं। भीष्म पितामह आलस्यन हैं। पर कृष्ण अपनी प्रतिज्ञा में बद्ध रहने के कारण अपने उत्साह का प्रदर्शन स्वतंत्र रूप से नहीं कर सकते। वे अपने उत्साह का उपयोग केवल अर्जुन को और भी उत्साहित करने में कर सकते हैं। अर्जुन को पस्त होते देख कर उनका उत्साह क्रोध में बदल जाता है। पर कवि यह नहीं चाहता कि यहाँ क्रोध को स्थायित्व प्राप्त हो। अतः वह लिखता है कि कृष्ण की भोहों के कोनों पर कुछ बक्रता आई। इस युक्ति से कवि क्रोध का सचारित्व घनाए रखता है। पर इस शास्त्रीय सांप्रदायिक दृष्टि के अतिरिक्त यहाँ कुछ और भी कारण है। भगवान् करुणाकर हैं अतः उनमें

कवि उग्र क्रोध नहीं दिखाना चाहता । यह करुणा दोनों भक्तों को—भीष्म तथा अर्जुन को—अपनी सहानुभूति के क्षेत्र के भीतर ले लेती है । भगवान् को करुणा अर्जुन की दशा देखकर कुटिलता में परिवर्तित हो जाती है । वही करुणा दूसरे भक्त भीष्म पितामह की ओर देख कर उस क्रोध को संयत रखती है । अच्छा, भगवान् की मौहों के कोनों पर प्रकट होनेवाली कुटिलता क्रोध का अनुभाव हुई । इस धूम्रग को देखकर भीष्म पितामह का क्रोध और भी भभकना चाहिए था । यदि अर्जुन की मौहों पर कुटिलता आती तो ऐसा ही हुआ भी होता । पर भीष्म अर्जुन को शत्रु मानते हुए भी कृष्णचद्र को अपना आराध्य मानते हैं । अतः उनके धूम्रग का फल भी और ही होता है । भीष्म पितामह अपनी कभी न रुकनेवाली घाणों की बाढ़ को एक क्षण को रोक देते हैं और मुसकरा कर मद स्वर में कहते हैं “सरकार न तो आपको भृशुटी बक्र करनी चाहिए न हाव में चक्र लेना चाहिए” । अत्र यहाँ विचारणीय प्रश्न यह है कि इस मुसकराने का यहाँ क्या महत्व है । शत्रु का अपमान करने को भी कभी कभी उसकी हँसी उड़ाई जाती है । वहाँ पर हँसी उत्साह अथवा क्रोध की संचारी हो जाती है । पर यहाँ की हँसी क्रोध की संचारी नहीं हो सकती । शत्रु की हँसी उड़ा कर योद्धा उस पर और भी उग्र आक्रमण करते हैं । पर यहाँ घाणों की मूडी रोक दी जाती है । दूसरे ‘मद’ विशेषण भी इस मुस्कान को क्रोध का संचारी नहीं होने देगा । वास्तव में यहाँ यह स्मित भक्ति का ( उपास्य विषयक रति का ) अनुभाव है । भीष्म

पितामह कृष्णचंद्र की भक्तवत्सलता पर मुग्ध होकर गद्गद हो जाते हैं। वे देखते हैं कि एक ओर सखा अर्जुन की रक्षा का उपक्रम है दूसरी ओर हमारी प्रतिज्ञा पूरी कराने का। वत्स, इस भाव में मग्न होने से क्षण भर को बौछार रुक जाती है। कृष्ण का भ्रूमग एक ओर तो क्रोध का अनुभाव है दूसरी ओर भक्ति का उद्दीपन क्योंकि भीष्म के हृदय की भक्ति का आलंबन कृष्ण हैं तथा उनकी भावोपयोगी चेष्टाएँ उद्दीपन ही के अतर्गत मानी जा सकती हैं। इस प्रकार उत्साह के भीतर भक्ति तथा क्रोध संचारी रूप में आए हैं। यदि किसी को क्रोध शब्द के प्रयोग पर आपत्ति हो तो हम कहेंगे कि यहाँ अमर्ष संचारी है। सब से अद्भुत बात अमर्ष के द्वारा स्मित का उद्दीप्त होना है जो शास्त्रीय उदाहरणों में ही जकड़े रहने वाले महानुभावों को कुछ अवश्य खटकेगा। पर परिस्थितियाँ यहाँ ऐसा ही मानने को बाध्य कर रही हैं। वत्स केवल एक बात पर कुछ सक्षिप्त विचार और करलें। पाठक यदि कुछ सूक्ष्म दृष्टि से देखेंगे तो यहाँ भक्ति भावना के भीतर भी एक उत्साह संचारी रूप में छिपा हुआ है। उसका पता कवित्त की अंतिम पक्ति से लगता है। भीष्म कृष्ण से कहते हैं —

चाहत विजे को सारथी जौ कियौ सारथ,

तौ धक्र फरौ भृकुटो न चक्र फरौ फर मं ।

क्या भीष्म वास्तव में कृष्ण को इन कामों को करने को मना कर रहा है। यदि ऐसा होता तो वह अपने बाणों की मूर्डी को एक क्षण हा को न रोक्ता। वह यह देखने को अवश्य रुकता कि उसके

कहने का कृष्ण पर क्या प्रभाव पडा है । पर वह यह नहीं चाहता ।  
 उसकी प्रतिज्ञा तो तभी पूरी होगी जब कृष्ण हाथ में चक्रग्रहण  
 करेंगे । अतः अन्तिम पक्ति का अर्थ सीधा शैली से नहीं लग  
 सकता । वास्तव में भीष्म विपरीत लक्षणा के द्वारा कृष्ण को और  
 भी उत्तेजित करना चाहता है । क्षणभर को रुक कर और भी  
 उत्साहित होकर बाण छोड़ना प्रारम्भ कर देता है । भीष्म कृष्ण के  
 क्रोध से और भी उत्साहित होता है क्योंकि वह समझता है कि  
 अब मेरी प्रतिज्ञा पूरी ही होने वाली है । यह उत्साह भक्ति-भावना  
 के भीतर सचारी रूप से आया है । पहले उत्साह का सचारी  
 भक्ति है तथा उस सचारी का सचारी दूसरा उत्साह है । कुछ लोग  
 कहना चाहेंगे कि दूसरे उत्साह को भक्ति का सचारी न मानकर  
 पहले ही उत्साह की धारा क्या नहीं मान लेते जिसका क्षणिक  
 अपरोध भक्ति से हो गया था । पर ऐसा नहीं माना जा सकता  
 क्योंकि पहले उत्साह का आलम्बन स्वयं भीष्म हैं जो दूसरे उत्साह का  
 आश्रय हो जाते हैं तथा पहले उत्साह के आश्रय कृष्ण दूसरे उत्साह  
 के आलम्बन हो जाते हैं । अतः आश्रय तथा आलम्बन भेद से इन  
 दोनों उत्साहों को एक नहीं माना जा सकता । हमें सचारी के  
 भीतर दूसरे सचारी को ही स्वीकार करना चाहिए । ऐसा प्रायः  
 हो जाता है । विषय कुछ जटिल हो गया होगा । पर रत्नाकर जी  
 के कौशल का कुछ परिचय प्राप्त करने को इसकी आवश्यकता थी ।

जिस प्रकार लक्षण ग्रथों में प्रत्येक भाव या रस के अलग-  
 अलग उदाहरण दिए रहते हैं उसी प्रकार का स्पष्ट विभाग हमारे

जीवन में प्राप्त होनेवाली भिन्न-भिन्न भाव-धाराओं का नहीं किया जा सकता। पर शास्त्रीय दृष्टि से समझौता करने के लिए प्रधान भाव का नाम निर्देश कर हम काम चला लेते हैं। कुछ उदाहरण ऐसे भी मिल जाते हैं जिनमें अनेक भाव परस्पर इतने मिले जुले होते हैं कि उनका पृथक्-पृथक् निर्देश नहीं किया जा सकता। आचार्यों ने जहाँ भावशबलता माना है वहाँ भी अनेक भावों का पृथक्-पृथक् संकेत करनेवाले शब्द दिए जा सकते हैं। अब नीचे का उदाहरण देख कर उस पर कुछ विचार करिए —

भीष्म भयानक पुकारधौ रन-भूमि आनि,

छाई छिति छत्रिनि की गीति उठि जाइगी ।

कहै रतनाकर रुधिर सौं रुँधैगी धरा,

लोथनि पै लोथनि की भीति उठि जाइगी ॥

जीति उठि जाइगी अजीत पडु पूतनि की,

भूप दुरजोधन की भीति उठि जाइगी ।

कैतो प्रीति-रीति की सुनीति उठि जाइगी कै,

आज हरि प्रन की प्रतीति उठि जाइगी ॥

यहाँ उत्साह तथा भक्ति का आश्रय भीष्म हैं, पर इनके आवन भिन्न-भिन्न हैं। उत्साह का आवन अर्जुन है, भक्ति का श्रीकृष्ण हैं। भीष्म पितामह के हृदय में भक्ति तथा उत्साह का उद्रेक एक के पश्चात् दूसरे क्रम से नहीं होता है। ये दोनों दूध-मिश्री से घुले मिले हैं। एक की आस्वाद घृद्धि में दूसरा योग दे रहा है। भक्ति के भरोसे ही उत्साह में इतनी दृढ़ता

है तथा उत्साह ही के भरोसे भक्ति को कार्यशील बनाने की दृढ़ प्रतिज्ञा है। इन दोनों को अलग नहीं किया जा सकता है। एक भाव दूसरे का सचारी भी हो लेता है, पर साथ ही अपने स्वतंत्र महत्त्व का अस्तित्व भी बनाए रहता है। ऐसे स्थानों पर आवश्यकता ही मान लेने से हमारा सतोप नहीं होता। नीचे के उदाहरण में देखिए कवि ने आनन्द, सकोच, वत्सलता, भय, क्रोध इत्यादि का कैसा पंचामृत प्रस्तुत किया है —

जाकी सत्यता मैं जग-सत्ता को समस्त सत्त्व,  
 ताके ताकि प्रन को अतत्व अकुलाय हे ।  
 कहै रतनाकर दिवाकर दिवस ही में,  
 भूप्यौ कपि भूमत नद्यत्र नम छाप हैं ॥  
 गंगानंद आनन प आई मुसकानि मद,  
 जाहि जोहि वृदारक-वृद सकुचाप हैं ।  
 पारथ की कानि ठानि भीषम महारथ की,  
 मानि जय विरथ रथांग धरि घाप हैं ॥

‘मुसकानि’ एक ओर तो भीष्म की भक्ति भावना तथा आनन्द का अनुभाव है दूसरी ओर वृदारक-वृद के सकोच का उद्दीपक। एक भाव दूसरे भाव के भीतर संचरण कर रहा है तथा अनेक भाव एक दूसरे से मिले बैठे हैं। भावशांति का एक उदाहरण और देखा कर आगे बढ़िए। नीचे की पक्तियों में गंगा के उत्साह को देखिए जो वीर रस का स्थायी है। यही उत्साह आगे चल कर शृंगार



के उदय होनेपर उसका सचारी हो जायगा । गंगा के आकाश से पृथ्वी पर उतरने का प्रसंग है —

गग कछौ उर भरि उमग तौ गग सही मैं ।  
 निज तरग-बल जौ हर गिरि हर संग मही मैं ॥  
 ली सबेग विक्रम पताल पुरि तुरत सिधाउँ ।  
 ब्रह्म-लोक फौ बहुरि पलटि कंदुक इव आउँ ॥  
 सिव सुजान यह जानि तानि भौंहनि मन मापे ।  
 घाढ़ी-गग-उमग-भग पर उर अभिलापे ॥  
 भय सभरि सघ्नद सृग कैं रग रँगाप ।  
 अति दृढ़ दीग्घ सृग देखि तापर चलि आप ॥

यह स्थिति तभी तक थी जब तक गंगा देवी ने शिव का मनो-हर स्वरूप नहीं देखा था । उनके दर्शन करते ही कुछ और ही दशा हो गई —

भई थकित छुधि छुक्ति हेरि हर-रूप मनोहर ।  
 है आनहि के प्रान रहे तन धरे धरोहर ॥  
 भयो कोप कौ लोप चोप औरै उमगाई ।  
 चित विकनाई चढ़ी कढी सय रोप रुखाई ॥

छोभ-ललक हूँ गई प्रेम की पुलक अग मैं ।  
 थहरन के ढरि ढग परे उछरति तरग मैं ॥  
 भयो वेग उद्रेग पेंग छाती पर घरकी ।  
 हरहरान धुनि विघटि सुरट उघटी हर हर की ॥

भयौ हुतौ भ्रमग-भाष जो भयनिदरन फौ ।  
तामें पलटि प्रभाव परधौ द्विय हेरि हरन को ॥  
प्रगटत सोई अनुभाष भाष औरै सुखकारी ।  
है थाई उतसाह भयौ रति फौ सचारी ॥

वह उत्साह जो अब तक अहंकार के कारण फूला बैठा था अब प्रेम धारा में अवगाहन करते ही सकुचित होकर बैठ गया । यहाँ शृंगार का उदय है तथा वीर रस की शान्ति है ।

रत्नाकर जी की वीर तथा रौद्र रसों को व्यजना पर विचार हो रहा था, पर बात कुछ-कुछ इधर-उधर भटकने लगी । अब हमें फिर अपने प्रस्तुत प्रसंग पर पहुँचना चाहिए । भीष्म प्रतिज्ञा से जो उदाहरण दिए गए हैं उनमें उत्साह भक्ति के साथ मिला हुआ आया है । केवल उत्साह को देखना हो तो यहाँ देखिए —

पारथ विचारौ पुढपारथ करैगौ कहा,  
स्वारथ समेत परमारथ नसैहौ मैं ।  
कहै रतनाकर प्रचारधौ रन भीषम यां,  
आज दुर्जोधन को दुख दरि दैहौ मैं ।  
पचनि कै देखत प्रपब करि दूरि सधै,  
पञ्चनि कौ स्यत्य पचतत्त मैं मिलीहौ मैं ।  
हरि-अन हारी-जस घारि कै घरा है सात,  
सातनु कौ सुमट सपूत कहवैहौ मैं ॥

इस समय कृष्ण तथा अर्जुन दोनों निजेतव्य—वीर रस के आलोकन—हो रहे हैं । नीचे की पंक्तियों में देखिए शत्रु का पता

न लगने से उत्साह कैसा उबल-उबल कर रह जाता है.—

कढ़ी परति करवाल कोस सौ चमकि-चमकि कै ।

निकसे आवत वान तून सौ तमकि तमकि कै ॥

उठि उठि कर रहि जात कसकि तिनके बाहन कौ ।

पै न लगति अरि-खोज ओज सौ उत्साहन कौ ॥ ।

‘कढ़ी परति’ इत्यादि से उत्साह के प्रचंड वेग की कैसी व्यजना हो रही है। वीरों के हृदयों का उत्साह छलक-छलक कर उनके अस्त्र-शस्त्रों में भी एक जीवन डाल देता है। ऐसा ही एक वर्णन राणा प्रताप की सेना के वर्णन-प्रसंग में आया है —

साजि साजि पागैं वागे पहिरि सुरग चले,

आनन पै कुंकुम उमग कल दीपै है ।

कहै रतनाकर बरन कौ सुकीरति कैं,

प्रबल प्रभाव चारु चाव चढ्यौ जीपै है ॥

कढ़ी परै म्यान सौ कृपान विनु लाएँ पानि,

ऐसी कछु ठान कौ उठान आतुरी पै है ।

ब्याह कौ उछाह बढ्यौ चाहि निज वीरनि कैं,

ठाटगौ लै प्रताप ठाठ घाट हलदी पै है ॥

बाँके राजपूत योद्धा जिस उत्साह से रणभूमि को प्रस्थान करते थे उस उत्साह से विवाह-मण्डप की ओर भी नहीं जाते हंगे। ऐसी अवस्था में हमारे कवियों का युद्ध यात्रा का विवाह यात्रा के साथ साम्य स्थापित करना स्वाभाविक ही है। ‘हलदी’ शब्द का कैसा सार्थक प्रयोग किया है। विवाह में हलदी चढने की भी एक

रीति है। राणा प्रताप ने जब अपने वीरों में विवाह का उत्साह देखा तो हलदी घाट पर ले जाकर उनको खडा कर दिया। एक विवाहोत्सव और देखिए —

लगन धराइ के लिखाइ बेगि चीठी चारु,  
 थाकी साँ बसीठी दिली नगर पठाई है।  
 फई रतनाकर तुरत रन दूलह की,  
 विसद धरात सेन सज्जित सिघाई है ॥  
 फढ़ि फढ़ि बाँकुरे पुँदेली रन-भांडव मैं,  
 बढ़ि बढ़ि घोर घमासान यौ मचाई हे।  
 भागे सबै भभरि अभागो रन त्यागो बपि,  
 चपत केँ लाल विजै-वाल धरि पाई है ॥

अभी तक पाठकों ने युद्धभूमि तक पहुँच कर युद्ध की भीषणता को नहीं देखा। सब से पहले भीष्म पितामह के भयानक युद्ध को कुछ पास खड़े होकर देखिए —

मुड लागे फटन पटन काल-कुड लागे,  
 रुड लागे लोटन निमूल फदलीनि लौं।  
 फहे रतनाकर वितुड रथ-याजी-कुड,  
 लुड मुड लोटें परि उड़रिति मीनि लौं ॥  
 हेरत हिराप से परस्पर सर्चित चूर,  
 पारथ्य शो सारथी अदूर-दरसीनि लौं।  
 लच्छु लच्छु भीषम भयानक के यान चले,  
 सबल सपच्छु फुफुकारत फनीनि लौं ॥

'अब वीर अभिमन्यु की लपलपाती हुई कृपाण की भीषण करामात देखिए । इस विषय का ऐसा उदाहरण हिंदी ही नहीं अन्य साहित्यों में भी खोजने से मिले तो मिले —

वीर अभिमन्यु की लपालप कृपान धक्र,

सक्र असनी लौ चक्रव्यूह माहि चमकी ।

कहै रतनाकर न ढालनि पै खालनि पै,

भिलिम भूपालनि पै क्यों हूँ कहूँ ठमकी ॥

आई कध पै तौ बाँटि घघ प्रतिघघ सबै,

काटि कटि-सधि लौं जनेवा ताकि तमकी ।

सीस पै परी तौ कुड काटि मुड काटि फेरि,

रुंड के दुखंड के धरा पै आनि धमकी ॥

अभिमन्यु की बाण चलाने की फुरती तो देखिए.—

काटे देत रोदा दड चड बरिबडनि के,

छाँटे भुज-दंड देत घान करकस तैं ।

पेंचन न पावैं धनु नैकु धाक-धारी धीर,

खेंचन न पावैं वीर तीर तरकस तैं ॥

अब अर्जुन का जयद्रथ से युद्ध करने के समय का हस्त-लाघव देखिए.—

वीर भय ध्वस्त हस्त-लाघव बिलोकि सबै,

भागे जात अस्त व्यस्त धीरता विसारे हे ।

घान स्लेत मडत उमडत न पेटि परैं,

देखि परैं रुड मुड खडित घगारे हूँ ॥

कत्र बाण तरकम से निकाला कत्र धनुष पर चढाकर छोडा यह सत्र कुल्ल नहीं दिरलाई पडता । केवल शत्रुओं के रुण्ड मुण्ड रणभूमि में छिटके हुए दिरलाई पडते हैं । तुलसीदास जी ने भी राम के हस्त-लाघव का कुल्ल ऐसा ही वर्णन किया है.—

लैत चढायत खेंचत गाढे । फाहु न लखा देर सव ठाढे ॥

शिवा जी की अफजल को मारते समय की फुत्तों देखिए —

भुज भरि भेंटि भौंचि जौलो करि-काय नीच,

पजर में खंजर लै खोंपियौ विचारधौ है ।

तौलो नर-केहरि तमकि नर-केहरि लां,

केहरि-नहा सौं दरि उदर विदारधौ है ॥

रत्नाकर जी को बाणी केवल वीर पुरुषों के विरुद्गान में ही नहीं लगी रही उसने अपनी प्रतिभा का उपयोग भारतीय वीरानाओं की वीरता वर्णनने में भी किया । रानी दुर्गावती, नील देवी, महारानी लक्ष्मीबाई इत्यादि अनेक स्त्रियों की वीरता के सजीव चित्र कवि की रचनाओं में मिलते हैं ।

अकर के दरबार में रहने वाले राजपूत सरदार पृथीराज की रानी की वीरता देखिए:—

रानी पृथीराज की निहारति सिंगार-झाट

पारति सु दीठि गथ विविध विसाती पै ।

कहै रतनाकर फिरी त्यों फँसौ फद बीच

लपक्यौ नगीच नीच घरम धराती पै ॥

परसत पानि आनघान राजपूती आनि  
 औचक अचूक घात कीन्ही घूमि घाती पै ।  
 भटकि भटाक कर पटकि घरा पै धरी  
 काती नोक गव्वर अकव्वर की छाती पै ॥

शत्रुओं के दल से चारो ओर से घिरे रहने पर भी देखिए नील  
 देवी कैसा साहस दिखाती है —

पेसि कै फटारी धरमारी के फरेजें घोच,  
 तारी दई तरकि तराक नील देवा ज्यौं ।  
 कहै रतनाकर ज्यौं संग कें हथ्यार धारि,  
 कीन्हीं चहुँवार वार दारु की जलेधी ज्यौं ॥  
 पैठि परघौ घोरनि समेत सोमदेव धीर,  
 चेत कछु चकित अचेत सुरासेधी ज्यौं ।  
 एकाएक आनि कै महान अजगैवी परी,  
 दीसति फरेधी सभा रकत रकेधी ज्यौं ॥

प्राय हिंदी कवियों ने धीर रस की व्यजना करते समय कर्ण  
 कट्टु शब्दों की योजना की है। पर रत्नाकर जी ने इसकी आवश्य-  
 कता नहीं समझी। वास्तविक उत्साह जितना भाव में रहता है  
 उतना शब्दों में नहीं। पर साधारण शब्दों के भीतर भी ये जितना  
 उत्साह तथा उग्रता भरने में समर्थ प्रतीत होते हैं उतने कम कवि  
 हो पाते हैं। केवल निम्नलिखित उदाहरण में कुछ ओज-पूर्ण पदा-  
 वली की योजना हुई है.—

दुर्ग तैं तडपि लडिता सी तडकैं हीं फढ़ी,  
 कडकि न पाप फड़खाहुँ अवे मुरगा ।  
 कहै रतनाकर चलावन लगी यों घान,  
 मानौ फर फैले फुफुकारी मारि उरगा ॥  
 आसा छाँडि प्रान की, श्रमान की दुरासा मोंडि,  
 भागे जात गगर अकब्र के गुरगा ।  
 देवी दुरगावति मलेच्छ-दल गरे देति,  
 मानौ दैत्य दलनि दरेरे देति दुरगा ॥

इन उग्र रसों की व्यजना के प्रसंग में कवि ने अनेक सुंदर कल्पनाएँ भी की हैं। एक उदाहरण देरिए। शिवा जी के शत्रु भागे चले जा रहे हैं। भागते समय मनुष्य पृथ्वी से शीघ्र पैर उठाते हैं। कवि कल्पना करता है कि संभवतः वह पृथ्वी जलती हुई है और शत्रु जलने के डर से अपने पैरों को शीघ्र ऊपर उठा लेते हैं—

कहै रतनाकर चपल यों चले हैं धाइ  
 मानौ पाय धरत घरा पै दगे जात हैं।

अब तक हम युद्धवीर ही पर विचार करते आए हैं। पर ऊपर कहा जा चुका है कि आचार्यों ने वीर रस के तीन और विभाग किए हैं। वे दयावीर, दानवीर तथा धर्मवीर हैं। उत्साह को स्थायी मान कर आगे बढ़ने से हम इस रस के और भी विभाग कर सकते हैं। उदाहरणार्थ प्रतिज्ञावीर एक अच्छा विभाग होगा जो युद्धवीर के अंतर्गत नहीं लिया जा सकता। हों धर्मवीर के अन्तर्गत प्रतिज्ञा वीर को हम अवश्य किसी प्रकार ले सकते हैं। पर ऐसे



तो दयावीर और दानवीर भी धर्मवीर ही के अग हो सकते हैं। कहने का तात्पर्य केवल इतना ही है कि वीर रस के जो चार विभाग किए गए हैं उनमें किसी सूक्ष्म वैज्ञानिक तथा तार्किक विवेचन शैली का अनुसरण नहीं किया गया है और न आचार्यों ने ये चार विभाग करके उत्साह के व्यापार क्षेत्र को सीमित करने का उद्योग किया है। जीवन से उन अन्य व्यापारों को चुन कर जो काव्योपयोगी हो सकते हैं हम इस रस को विस्तृत कर सकते हैं। रत्नाकर जी के ग्रंथों से वीर रस के अन्य विभागों के उदाहरण भी प्रस्तुत किए जा सकते हैं। सब से प्रथम हम दयावीर को लेते हैं। दोनबंधु भगवान् कृष्ण चद्र की दया का कुछ स्वरूप देखिए —

सुंड गहि आतुर उचारि धरनी पै धारि,

बिबस बिसारि काज सुर के समाज कौ ।

कहै रतनाकर निहारि फटना की कोर,

यचन उचारि जो हरैया दु ख-साज कौ ॥

अबु पूरि दृगनि बिलब आपनोई लेखि,

देखि देखि दोह छत दतनि दर्राज कौ ।

पीत पट लै लै कै अँगोछत सरीर कर,

कंजनि सौं पौछत भुसुड गजराज कौ ॥

गज को कुछ चोट लग गई है। भगवान् सोचते हैं कि यदि हम कुछ और शीघ्र आते तो इस बेचारे को यह कष्ट क्यों होता। नेत्रों में जल भर के अपने पीतावर से उसका शरीर पोंछ रहे हैं। उसके कष्ट को देखकर भगवान् स्वयं हुचकने लगते हैं।

धारन उबारि दसा दाहन धिलोकि तासु

हुचकन लागे थाप कचना प्रवाह म ।

भगवान् की यह दशा देखकर गज को अपना कष्ट तो भूल ही गया, एक यह दूसरा कष्ट उत्पन्न हुआ । देखिए गज की कितनी भक्ति-पूर्ण युक्ति है—

दारै नैन नीर ना सँभारे सॉस सकित सो,

जाहि जोहि कमला उतारयो करै आरते ।

कहै रतनाकर सुसकि गज साहस कै,

भाष्यौ हरै हेरि भाव आरत अपाग ते ॥

तन रहिवे को सुख सय बहि जैहे हाय,

एक वूँद आँन में तिहारे जो विचारते ।

एक की कहा है कोटि कनानिधान प्राण,

धारते सचैन पै न तुमकी पुकारते ॥

यद्यपि आप ने ग्राह से हमारे प्राणों की रक्षा की है । पर शरीर धारण करने का सम्पूर्ण सुख अपनी हुचकियों और सिसनियों से बहा दिया । यदि ऐसा जानते तो कस्या निधान ! एक क्या करोड़ों प्राण सुख से न्योछावर कर देते पर आपको कभी न पुकारते ।

अनेक सचारियों से युक्त व्यापीर का उदाहरण देखना हो तो यहाँ देखिए—

। सग के पुराने गज दिग्गज डराने सवै,

ताने कान कुजर सुरेस की विचारधी है ।

कहै रतनाकर त्यों करि कमला के काँपि,

चाँपि चख पानिप कहँ कौ कहँ पारधौ है ॥

सक जुत दौरि पौरि खेलत गजानन हँ,

गोद गिरिजा को दुरि मौन मुख धारधौ है ।

एते माहि आतुर उमाहि हरि आइ धाइ,

सुड गहि बूडत बितुंडहि उबारधौ है ॥

गजराज पर विपत्ति पड़ने से गजों की विरादरो भर में खलवली मँच गई । मारे डर के इद्र का हाथी अपने कान तान कर चिंघाड़ने लगा । लक्ष्मी के हाथी काँपने लगे और उन्होंने डर से आँरों बढ कर लीं । ऐसा करने से लक्ष्मी पर गिरनेवाली जलधारा कहीं की कहीं जा गिरी । उधर महादेव के घर भी एक हाथी से मुँह वाले थे । द्वार पर खेल रहे थे । इतने ही में गजराज की चिंघाड सुती । मारे डर के जल्दी से घर में घुस आए और चुपचाप माता गिरिजा की गोद में मुँह छिपा कर दुबुक बैठे ।

दिग्गज इत्यादि का भय तो उत्साह का सचारी है । पर गजानन का भय वास्तविक नहीं । इसकी सृष्टि कवि कल्पना से हुई है । इस से एक मीठे स्मित की सृष्टि होती है । इसे भय सचारी न मान कर हास्य सचारी मानना उचित होगा । इन दोनों भय तथा हास्य सचारियों से उत्साह अपना स्थायित्व पुष्ट करता है । अब तक के दयावीर के उदाहरणों में उत्साह का संचारित्व उतना स्फुट नहीं है । सात्विकों तथा अनुभावों की पूरी योजना के साथ उत्साह की उमग यहाँ देखिए. —

दीन द्रौपदी की परतत्रता पुकार ज्याहीं,  
 तत्र विन आई मन-जत्र विजुरीनि पै ।  
 कहै रतनाकर त्यों कान्ह की रूपा की कानि,  
 आनि लसी चातुरी विहीन आतुरीनि पै ॥  
 अग परधौ थहरि लहरि दृग रग परधौ,  
 तग परधौ बसन सुरग पसुरीनि पै ।  
 पञ्चजन्य चूमन हुमसि हॉठ षक्र लाग्यौ,  
 चक्र लाग्यो घूमन उमगि अंगुरीनि पै ॥

दानवीर तथा धर्मवीर के उदाहरण स्वरूप हरिश्चंद्र काव्य  
 उपस्थित है। एक ओर उनकी उदारता ऐसी है कि संपूर्ण पृथ्वी  
 का दान दे देते हैं दूसरी ओर उनका सत्यप्रेम ऐसा अदल है कि  
 स्त्री पुत्र इत्यादि को बँचकर भी दृढ़ रहते हैं। हरिश्चंद्र की सत्य  
 निष्ठा इन पक्तियों में देखिए—

अचल फारि लपेटि मृतक फूँकन ल्याई हैं ।  
 हा हा ! पती दूर विना चादर आई हैं ।  
 दीन्हें कफनहिं फारि लखहु सब अग खुलत हैं ।  
 हाय ! चक्रवर्ती कौ सुत विन कफन फुकत है ॥

पर महारानी की इस करुण दशा से भी महाराज दृढ़ रहते हैं—

कह्यौ भूप 'हम करहिं कहा हें दास पराय ।  
 फुकन देन नहि सकत मृतक बिन कर चुकवाय ॥  
 फाडि कफन तैं अर्घं बसन कर बेगि चुकाओ ।  
 देखौ चाहत भयो भोर जनि देर लगाओ ॥"

अब हम कवि की वीर रस की कविताओं पर समष्टि-रूप में कुछ सक्षिप्त विचार कर इस प्रकरण को समाप्त करें। वीर रस की व्यजना के लिए कवि ने जिस कलापूर्ण शैली का अनुसरण किया है वह अपने उद्देश्य में भली भाँति सफल रही है। अनुभावों की जैसी योजना इनके द्वारा हुई है वैसी हमारी भाषा के कम कवियों के द्वारा हो पाई। अनुभावों द्वारा भावव्यजना की ओर अग्रसर होने की कला सबसे स्वाभाविक तथा प्राकृतिक नियमों का अनुसरण करनेवाली है। लोक में भी हम किसी भाव को अंगज विशेषताओं तथा चेष्टाओं ही से ग्रहण करते हैं। रत्नाकर जी ने इन चेष्टाओं का बहुत ही सूक्ष्म तथा मार्मिक निरीक्षण किया तथा इनका उपयोग अत्यन्त कलापूर्ण हुआ है। अपने साहित्य में वास्तविक वीर रस की बहुत ही कम रचनाएँ हुई हैं। अनेक कवियों का ध्यान उत्साह जाग्रत करने में उतना नहीं रहता था जितना आलंकारिक योजना करने में। वे रणभूमि का गेरु की नदी के साथ रूपक ही बाँधने में लगे रहते थे। उन्हें यह विचारने की भी आवश्यकता नहीं प्रतीत होती थी कि गेरु की नदी का रणभूमि से कोई भावात्मक संबंध है या नहीं। क्या नदी देख कर वे ही भाव जाग्रत होते हैं जो रक्त से लथपथ रणभूमि को देखकर होते हैं ? रीति-काल के उदाहरण प्रस्तुत करनेवाले प्रायः कवियों की वीररस की रचनाएँ अनुभूति-हीन हैं। भूषण, चंद्रशेखर वाजपेई इत्यादि ही कुछ इने-गिने वीर रस के सच्चे कवि हैं। रत्नाकर जी की वीररस की कविताओं का हमारे साहित्य में बहुत ही महत्त्व का स्थान है। ज्यों ज्यों समय

धीतता जायगा त्यों-त्यों तुलनात्मक अध्ययन कर के विचारक कवि की रचनाओं का महत्व स्वीकार करते जायेंगे। हम लोगों की कुछ ऐसी प्रकृति है कि कवि जब हमसे कुछ दूर का हो जाता है तो हम उसकी रचनाओं को ध्यान से पढ़ते हैं। कुछ काल बीतने पर दूरी स्वतः प्राप्त होती जायगी, कवि की रचनाओं का महत्व भी बढ़ता जायगा।

### भयानक रस

कवि द्वारा प्रस्तुत की गई भयानक रस की व्यञ्जना का निरीक्षण करने के पहले हमें इस विषय से घनिष्ट सवध रचनेवाले एक महत्व के प्रश्न पर विचार कर लेना चाहिए। विचारणीय प्रश्न यह है कि इस रस की निष्पत्ति की प्रणाली क्या है? सत्र रसों में पाठक अपनी रागात्मक वृत्ति के प्रसार से पात्रों के साथ तादात्म्य स्थापित करता है। फिर राग विराग के बंधनों में बँधा हुआ उन पात्रों के सुख दुःख से प्रभावित होता रहता है। काव्य प्रथो में प्राप्त भय के उदाहरणों में हम प्रायः देखते हैं कि उनमें पाठकों के हृदय में भय में मिलती हुई भावना भी नहीं उत्पन्न होती। इसका कारण क्या है? कारण यही है कि कवि ऐसी परिस्थितियों नहीं उत्पन्न कर पाते जिनमें पाठक अपने स्वतंत्र अस्तित्व को निमज्जित कर सकें। प्रायः भय की कविताओं से एक प्रकार का चमत्कार सा उत्पन्न होकर रह जाता है। अब यह भी विचार कर लेना चाहिए कि ऐसी कौन-सी परिस्थितियाँ हो सकती हैं

जिनसे वास्तविक भयानक रस की व्यजना हो सके। अपने ऊपर अथवा अपने प्रिय तथा इष्ट जनों के ऊपर जब विपत्ति आती है तो हमें शोक होता है। ऐसी ही परिस्थितियाँ जब काव्य में प्राप्त होती हैं तो शोक के स्थायित्व की प्रतिष्ठा से कर्ण रस की व्यजना के अवसर आते हैं। भावना के उद्रेक से जिन पात्रों के साथ हम राग बधन में बँध जाते हैं उनको विपत्तियाँ हमें विचलित कर देती हैं। जब रणभूमि में शक्ति से लक्ष्मण मूर्छित हो जाते हैं तो सहृदय पाठकों के हृदय में तब तक शोकजन्य वेदना बनी रहती है जब तक वे यह नहीं पढ़ लेते कि सजीवनी वूटी के सेवन से वे स्वस्थ तथा प्रसन्न होकर उठ बैठे हैं। पर पाठक उधर रावण पर पडनेवाली विपत्तियों से उतने प्रभावित नहीं होते क्योंकि वे राम तथा लक्ष्मण को अपना समझे रहते हैं तथा रावण राम का शत्रु होने से पाठकों की भावना के सम्मुख शत्रु रूप में ही उपस्थित होता है। यह तो शोक या कर्ण रस की बात हुई। भय की बात भी इसके बहुत कुछ पास ही रहती है। विपत्ति पडने पर शोक की सृष्टि होती है। विपत्ति पडने की सभावना की उत्पत्ति से भय होता है। यदि कुछ ऐसे पात्रों पर पडनेवाली भयानक तथा घातक विपत्तियों का पूर्वरूप उपस्थित किया जाता है जिनको पाठक अपना समझते हैं, तो उनके हृदय में एक आतक सा छा जाता है। रामायण से धनुष्यह्न प्रसंग को ले लीजिए। धनुष्यह्न होने पर पाठक एक के पश्चात् दूसरी मगल घटनाओं की प्रतीक्षा करने लगते हैं। पर अचानक परशुराम के आ जाने से पाठक सहम से जाते हैं। इस सहमने का

कारण क्या है ? यही कि वे नहीं चाहते कि राम पर अब कोई विपत्ति पड़े। प्रिय पर पड़नेवाली विपत्ति की आशका ही भय की जननी है। जो कवि अपने काव्यों में इन परिस्थितियों की अवतारणा कर सके हैं उनकी भयानक रस की व्यजना में स्वाभाविकता आई है नहीं तो भयानक रस के प्रायः उदाहरणों में इसकी संपूर्ण सामग्री प्रस्तुत रहने पर भी रसनिष्पत्ति नहीं हो पाती। प्रतिपत्ती पर पड़नेवाली विपत्तियों से पाठकों के हृदय में भय या भय से मिलती हुई कोई बात नहीं उत्पन्न होती। राम की चढाई का समाचार सुन कर लका में कैसी घमराहट फैली —

‘बसत गढ लंक लकेस रावन अछुत,

लक नहिं खात कोउ भात राँध्यो ।

पर इस घमराहट से पाठकों को भय नहीं होता, वे तो और भी प्रसन्न ही होते हैं। इस आशका को हम भयानक रस नहीं मान सकते। इसे अन्य किसी भाग का सचारी मानेंगे।

हिंदी के रीति ग्रंथों में प्राप्त उदाहरणों को हमें भयानक रस में लेने में सकोच होता है। उन्हें तो किसी रस का सचारी ही मानना संभव है। यदि पास में कोई ऐसा रस नहीं है जिसमें यह भय-संचरण कर सके तो हमें इस भय को आलंकारिक विधान के भीतर ही लेना चाहिए। यह आलंकारिक विधान के भीतर आनेवाला भय क्या है, इसका विचार हम आगे चल कर करेंगे। अब हम रत्नाकर जी के भय के उदाहरणों की ओर अग्रसर होते हैं।

हरिश्चंद्र काव्य में महाराज हरिश्चंद्र अपने उदार चरित्र के



कारण सहृदय पाठकों के अनुराग के आलम्बन हो जाते हैं। जब सर्वस्व दान कर वे कारी की ओर जाते हैं तो पाठक भी दुखी होते हुए उनके साथ लगे रहते हैं। जब अचानक वहाँ पर उग्ररूप विश्वामित्र उपस्थित हो जाते हैं तो पाठक एक वार सहम उठते हैं—

तिहिं अक्सर पुनि गाधि सुअन तहँ आनि प्रचारयौ ।

किये हगनि यिकराल ब्याल लौं वचन उचारयौ ॥

“अरे भ्रष्ट्रन घोलि मास पूरयौ कै नाहीं ।

अत्र बिलंब किहिं हेत दच्छिना दैवे माहीं ॥

यहाँ स्वरूप तो क्रोध का है तथा पाठकों के हृदय में भी यहाँ भाव उत्पन्न होने की सभावना की जा सकती है। पर ऐसा नहीं होता क्योंकि पाठक हरिश्चंद्र की ओर हैं, विश्वामित्र की ओर नहीं। पाठकों के हृदय में एक प्रकार का भय सा उत्पन्न होता है। यदि रस का निर्णय पाठकों के हृदय पर पड़े हुए प्रभाव का अनुसरण कर के करना है तो यहाँ भयानक रस अवश्य मानना चाहिए यदि शब्दों की परंपरा का मिथ्यानुसरण करना है तो यहाँ रौद्र रस भी मान सकते हैं।

पर हिंदी के कवियों ने प्रायः इस बात पर ध्यान नहीं दिया। उन्होंने रीति ग्रंथों में कहीं पद लिया कि भय के आश्रय प्रायः स्त्री तथा नीच पात्र होते हैं। वस, इसीके पीछे आँखें बंद कर चल निकले। इसका विचार ही नहीं किया कि पाठकों को प्राप्त होनेवाले संवेदन के स्वरूप का भी कुछ महत्त्व है तथा उसकी रक्षा करना भी आवश्यक है।

भय की रौद्र रस के साथ बहुत ही मित्रतापूर्ण योजना होती है। पर ऐसे स्थलों पर भय प्रायः सचारी ही सा होता है क्योंकि इसमें प्रतिपत्नी पर विपत्ति पडने की आशका की स्थिति का ही चित्रण रहता है। भय का एक सुंदर उदाहरण देखिए,—

पाँचजन्य गूँजत सुनान सब कान लाभ्यौ,  
 वसहूँ दिसानि चक्र चक्रित लखायौ है।  
 कहै रतनाकर दिघारनि मैं द्वारनि मैं,  
 काल सौ कराल कान्ह-रूप दरसायौ है ॥  
 मत्र षडयत्र के स्वतत्र है पराने दूरि,  
 कौरव-सभा मैं कोऊ होंठ ना हलायौ है।  
 सक सौं सिमिटि चित्र अक से भप हैं सबै,  
 बक अरि उर पै अतक इमि छायाँ है ॥

यहाँ क्रोध तथा भय की मैत्रीपूर्ण योजना हुई है। भयानक रस की सब बाह्य सामग्री प्रस्तुत है। पाठक कौरवों के साथ नहीं हैं अतः उन्हें शक्ति होने की कोई आवश्यकता नहीं। पर फिर भी कृष्ण के अत्यंत उग्र स्वरूप को देख कर वे भी कुछ सहम उठते हैं। कृष्ण के क्रोध से रौद्र रस हुआ तथा कौरवों के भय से भयानक। ऐसा ही इस उदाहरण में है—

बक भृशुटी के चक्र ओर चष फेरत हीं,  
 सक भप अक उर थामि थहरत हैं।  
 कहै रतनाकर कलाकर अखंड मडि,  
 चंडकर जानि प्रलय खड ठहरत हैं ॥

कोल कच्छ कुजर कर्हलि हलि काढे खीस,  
 फननि फनीस कैं फुलिग फहरत हैं ।  
 मुद्रित तृतीय दृग रुद्र मुलकावे मीड़ि,  
 उद्रित समुद्र अद्रि भद्र भहरत हैं ॥

अब केवल सचारी रूप में आनेवाले भय को देख लिया जाय । कभी कभी तो ऐसा होता है कि सम्पूर्ण कबित्त में भय का वर्णन होने पर भी विचार करने पर वहाँ उस भय को सचारी ही मानना पडता है क्योंकि प्रसंग की प्रेरणा से उत्साह या क्रोध ही मुख्य भाव ठहरता है । नीचे देखिए शिवाजी के भय से कैसी घबराहट फैली हुई है—

ऐसौ कलु भभरे हिये में भय हूलि जात,  
 भूलि जात गाजिधौ दिली के साह गाजी कौ ।  
 कहै रतनाकर सुध्यात वहै आठों जाम,  
 नाम सरजा कौ भयौ कलमा नमाजी कौ ॥  
 धाई धाक धूम येा भुवाल भोंसिला की भूमि,  
 कहियै खभार नर नारि के कहा जी कौ ।  
 सरकत सुडी सुंड दाबत भुसुडनि में,  
 भरकत बाजी नाम सुनत सिधाजी कौ ॥

यहाँ भय का पूरा वर्णन है पर पाठकों के हृदय में एक प्रकार का उत्साह उत्पन्न होता है । रस की स्थिति पाठकों या दर्शकों ही में मानी जाती है । अतः यहाँ हम वास्तविक भयानक रस कैसे मान सकते हैं ? इसे उत्साह का सचारी ही मानना उचित होगा ।

पीछे हमने आलंकारिक विधान के अतर्गत आनेवाले भय का नाम लिया था। ऐसे उदाहरणों में भय का वर्णन तो अवश्य होता है पर वह कल्पित होता है। कवि किसी अन्य भाव की व्यजना करने के लिए इस भय का उपयोग करता है। नीचे के उदाहरण को देख कर विचार करिए —

उडत फुहारन कौ तारन प्रमाद्य पेदि,

जम हिय हारे मनौ मारे करकनि के।

चित्र से चकित चित्रगुप्त चपि चाहि रहे,

येधे जात मडल अखंड अरकनि के ॥

गग-छाँट छटाकि परै न कहँ आनि इतै,

दूत इमि तानत यितान तरकनि के।

भागे जित तित तें अभागे भीति पागे सबै,

लागे दौरि दौरि देन द्वार नरकनि के ॥

गगा जी से बेचारे देवगण बहुत दुखी हैं। डरके मारे दौड़ दौड़ के नरकों के द्वार बंद कर रहे हैं जिसमें पापी गगा की छींटों से पावन होकर स्वर्ग में भीड़ न लगाने पायें। पर देवताओं की इस विपत्ति से पाठकों को कुछ भी सहानुभूति नहीं। उनके हृदय में देवताओं के भय को देख कर एक आनंद उत्पन्न होता है जो देव विषयक रति का सचारी हो जाता है। गगा के महत्व का व्यजना के लिए कवि ने आलंकारिक रूप में इस भय का कल्पना की है। इस भय को देव विषयक रति का सचारी भी नहीं माना जा सकता क्योंकि यह अवास्तविक तथा आलंकारिक है। इसी

प्रकार यहाँ यमदूतों के भय का आलंकारिक वर्णन है—

देत जमराज सौं दुहाई जमदूत जाइ,

जमुना प्रताप-ज्वाल जग यौं बगारी है ।

कहै रतनाकर न फटकन पावे पास,

चटकन लागै चट पाँसुरी पत्यारी है ॥

पापिनि के पातक पहार सब जारे देति,

बसती उजारे देति हमकि हमारी है ।

तपन-तनूजा जल-रूपहू भई तौ फहा,

अग्निनी अनूप यह भगिनी तिहारी है ॥

इस प्रकार रत्नाकर जी द्वारा भय का चित्रण चार प्रकार से हुआ है—

( १ ) भयानक रस के रूप में ।

( २ ) रौद्र तथा कभी कभी उत्साह के साथ मैत्रीपूर्ण योजना के रूप में ।

( ३ ) भय-संचारी के रूप में ।

( ४ ) आलंकारिक रूप में ।

अब कवि की उस कला का परिचय प्राप्त कर लिया जावे जिससे वह अपनी भावव्यजना की ओर अग्रसर हुआ है । जैसा कि और भावों की व्यजना में वैसा ही यहाँ भी, कवि ने भीत व्यक्तियों की मुद्राओं का सूक्ष्म निरीक्षण कर भाव चित्र प्रस्तुत किए हैं । यह निरीक्षण बहुत ही सूक्ष्म तथा स्वाभाविक हुआ है । गगा

आकाश मडल को फाडती हुई नीचे गिर रही हैं। देखिए डर के मारे सुर-सुदरियों को क्या दशा है —

सुर सुदरी ससक धक दीरघ दृग कीने ।

लगीं मनाघन सुरुत हाथ फागनि पर दीने ॥

ब्रह्मा, विष्णु तथा शंकर के ऊपर भी बड़ी विपत्ति पड़ी है। उनके वाहन भय के मारे भडक गए हैं। रोके नहीं सकते —

भरके भानु-तुरग चमकि चलि मग सौं सरके ।

हरके वाहन रुकत नैकु नहिं विधि हरि हरके ॥

दिग्गज करि चिह्नार नैन फेरत मय धरके ।

धुनि प्रतिधुनि सां धमकि धराधर के उर धरके ॥

नम मडल थहरान भानु रथ थकित भयौ ध्वन ।

चद चकित रहि गयौ सहित सिगरे तारागन ॥

पौन रह्यौ तजि गौन गह्यौ सब भौन सनासन ।

सोचत सबै सकाह कहा करिहै कमलासन ॥

सम्पूर्ण सृष्टि में प्रलय काल सा दृश्य उपस्थित हुआ है। उधर सूर्य के घोड़े चलते नहीं अतः सूर्यास्त नहीं हो पाता। इधर चंद्रमा और तारागण चकित हो रहे हैं। प्रतीत होता है कि कत्रि भों टर गया है तभी उसने सूर्य और तारों का एक साथ रहना खिरा है। यह भी संभव है भय के मारे सूर्य का तेज फोका पड़ गया हो और तारे दिखाई पडने लगे हों। यहीं तक नहीं पर्वतों तथा सुमद्रों में भी आतंक छाया हुआ है —

विध्य - हिमाचल - मलय - मेरु - मदर हिय हहरे ।  
 ढहरे जदपि पपान ठमकि तउ ठामहिं ठहरे ॥  
 थहरे गहरे सिधु पर्व विनहूँ लुरि लहरे ।  
 पै उठि लहर समूह नैकु इत उत नहि ढहरे ॥

इस कवित्त में गगावतरण के समय का सारा दृश्य देख लीजिए । उधर विष्णु भगवान् की ओर भी देख लीजिए जो न जाने क्यों बट वृक्ष के पत्तों की ओर देख रहे हैं —

बोधि बुधि विधि के कमडल उठावत ह्रीं,  
 धाक सुरधुनि की धँसी यौ घट-घट मैं ।  
 कहै रतनाकर सुरासुर ससक सबै,  
 विषस बिलोकत लिखे से चित्र-पट मैं ॥  
 लोकपाल दौरन दसौं दिसि हहरि लागे,  
 हरि लागे हेरन सुपात वर बट मैं ।  
 खसन गिरीस लागे ब्रसन नदीस लागे,  
 ईस लागे कसन फनीस कटितट मैं ॥

### करुण रस

दूसरों के सुख से सुखी होना जितना स्वाभाविक तथा सरल प्रतीत होता है उतना दूसरों के दुःख से दुःखी होना नहीं । पर सहृदयता अपने पराए के बधनों को तोड़ भावुकों को सामान्य भूमि पर पहुँचा कर एक विस्तृत ससार में विचरण कराती है जहाँ स्पृहणीय आचरणवाले सब व्यक्ति अपने से लगते हैं तथा लोक-मगल में

व्याघात पहुँचानेवाले अपेक्षा और तिरस्कार के पात्र समझे जाते हैं। जिनके शोक से कवि हमें दुखी करना चाहता है वे हमारे अनुराग के पात्र अग्रय होने चाहिए। किसी भी अज्ञात-कुल शील व्यक्ति के दुःख से प्रभावित हो उठना प्रायः उतना स्वाभाविक नहीं होता। इसी लिए प्रायः कवि कर्ण रस की व्यजना करने के लिए ऐसे ही व्यक्तियों के शोक को सामने करते हैं जो ऐसे कार्यों में लम रहने के कारण जिनसे ससार के कल्याण का मार्ग प्रशस्त तथा निष्कटक होता है हमारे अनुराग के आलवन हो चुके होते हैं। दशरथ के राजकुमार यदि निर्वासित किए जाते हैं तो हमारे आँसू रोके नहीं रुकते पर जब रावण का प्रतापी पुत्र मेघनाद मारा जाता है तो हमपर वैसा प्रभाव नहीं पडता। क्यों? एक हमारे अनुराग के पात्र हैं, दूसरे हमारे विराग के। पहले से हम अपनापन स्थापित कर चुके हैं तथा दूसरा हमारे शत्रुरूप में सामने आता है। शत्रुओं के दुःख से दुखी होना देवत्व का लक्षण हो सकता है मनुष्यता का नहीं। रत्नाकर जी ने कर्ण रस की व्यजना करते समय ऐसे ही व्यक्तियों की प्रतिष्ठा की है जिनके दुःख को हम अपना समझने लगते हैं। महाराज हरिश्चंद्र सत्य तथा धर्म के प्रतीक होने से हमारे अपने हैं। हमारी सद्बृत्तियाँ अपने अनुराग की परिधि का विस्तार करते-करते सज सदाचरण वाले व्यक्तियों को अपने भीतर कर लेती हैं। हरिश्चंद्र पर जब एक के पश्चात् दूसरी विपत्ति पडने लगती है तो हम विचलित हो उठते हैं। शमशान पर उस मृतक बालक को माता की गोद में देकर तो



हमारा हृदय विदीर्ण होने लगता है। उधर सगर के साठ सहस्र पुत्र देखते देखते कपिल की क्रोधाग्नि में जल कर राख हो जाते हैं पर हम अधिक प्रभावित नहीं होते। सगर के हम इतने पास नहीं पहुँच पाते कि उनके दुःख से अधिक प्रभावित हो सकें। एक बात और है। किसी भले आदमी पर बैठे ठाले आ पडनेवाली विपत्ति हमारे हृदय को शीघ्र विचलित करती है। मोल ली हुई विपत्ति से हम उतने प्रभावित नहीं होते। महाराज हरिश्चन्द्र को निरपराध होते हुए भी अपने उदार स्वभाव के कारण उन विपत्तियों का पात्र होना पडा। पर सगर ने यश आदि की कामना से अश्वमेध का आरम्भ किया था। अतः उस उच्च कामना के मार्ग में पडनेवाली विपत्तियों को हम उतना नहीं गिनते। केवल वृद्ध पिता के साथ थोड़ी-सी महानुभूति प्रकट कर रह जाते हैं।

शोक की व्यंजना करते समय कवि ने जिस परिपाटी का अनुसरण किया है उसका कुछ सक्षिप्त संकेत पीछे किया जा चुका है। रत्नाकर जी को वाणी शोक की परिस्थितियों उत्पन्न होने पर मूक हो जाती है। पर इसका यह तात्पर्य नहीं कि कवि व्यजना में असफल होता है। उसका मूक होना ही एक कला है। वह कुछ न कह कर भी सब कुछ कह डालता है। बड़ी सुकुमारता से प्रस्तुत दृश्य की ओर उँगली उठा कर कवि अलग हो जाता है। फिर भावुक उस शोक सागर में डूबते उतराते रहते हैं। यदि कवि बहुत कुछ कहने के फेर में पडता तो उसकी व्यजना भी शब्दों की साकेतिक शक्ति के अनुसार मीमित ही होती। यहाँ कवि अनु-

भावों के भी फेर में नहीं पड़ा है। शृंगार तथा चोर रस में अनु-  
भावों की अनिवार्य आवश्यकता है पर शोक के समय तो निस्त  
व्यता तथा उदासी ही मुख्य है। बस कवि इन्हीं को उपस्थित  
करता है। अश्रुसात्विक तो शोक के लिए आवश्यक ही है।

अशुमान साठ सहस्र पुत्रों के मरने का समाचार सुनाना चाहता  
है। पर कवि उसे मूक ही रहने देता है। वत्र मन्त्री-पुत्र इस समा-  
चार को सुनाता है। महाराज ने मन्त्री पुत्र से समाचार सुना होगा  
पर पाठक तो अशुमान की दशा ही देख कर सत्र समस्त लेते हैं,—

पर्यौ करेजौ श्यामि थहरि त्यो रोइ कुँवर घर ।

निकसे सकसि न बचन भयो द्विचकिनि गहर गर ॥

आँसु ढारि भरि साँस सखिव सुत तब अगुघायौ ।

काह विधि सविपाद विपम संवाद सुनायौ ॥

उधर महाराज सगर भी यह समाचार सुन कर जडरूप हो  
जाने हैं। उनके मुख से भी बात नहीं निकलती —

भयौ भूप जड-रूप अग के रग सिराप ।

बजाघात सहस्र साठ संगहि सिर आप ॥

कढ़यौ कंठ नहि बैन न नैननि आँसु प्रकास्थौ ।

थ्यानन भाव विहीन गाँव ऊजड लौ भास्थौ ॥

मुँह की विवर्णता तथा उदासी की व्यंजना के लिए कवि 'कैसा  
'मिलता हुआ दृश्य उपस्थित करता है। ऊजड़ ग्राम को प्रसंग के  
मेल में बैठाने से भाव व्यंजना में कितनी सहायता पहुँचो है। यहाँ  
कवि ने मूक भाव-व्यंजना शैली ही से काम लिया है। अप्रस्तुत

विधान करते समय भी कवि भाव का समुचित ध्यान रखता है—

उमड्यौ शोक समुद्र भई विप्लुत मख-साला ।  
 बडवागिनि सी लगन लगी जज्ञागिनि-ज्वाला ॥  
 गथौ तुरत फिरि सब उछाह आनंद पर पानी ।  
 बढी पीर की लहर धीर-मरजाद नसानी ॥  
 लगे सकल सिर धुनन कांड करुना कौ माच्यौ ।  
 मनु बनाइ बहु वपुष बरुन तिहि मडप नाच्यौ ॥  
 लागी खान पछाड धाड़ मारन सब रानी ।  
 मानहु माजा मज्जि तलफि सफरी अकुलानी ॥

तड़पती हुई मछली को दुःख या शोक से तड़पते हुए प्राणियों के साथ भारतीय काव्य दृष्टि सदा से नियोजित करती आई है। यह दृश्य शोक मग्न व्यक्ति के हृदय के मेल में भी बैठता है तथा उसकी व्याकुलता के बाह्य स्वरूप की भी व्यजना करता है। शोक से पछाड खा खा कर लोटती हुई रानियों के लिए धूल में लोटते हुए घोड़ों को नहीं लाया जा सकता क्योंकि उससे बाह्य चेष्टाओं का तो साम्य प्राप्त हो जायगा पर हृदय की वेदना को प्रकट करनेवाली सामग्री उपस्थित न हो पावेगी। रत्नाकर जी ने इन बातों का सदा ध्यान रखा है।

जिन दृश्यों के द्वारा शोक की व्यजना में सहायता मिल सकती है उनको उपस्थित करना कवि कभी नहीं भूलता। अंशुमान ने गहड़ से अपने पितरों के मरने का समाचार सुना है। देखिए अंशुमान अपने शोक के उद्गार में कैसे परिचित दृश्य सामने लाया है—

सके न देखि उदास कथहुँ तुम घदन हमारौ ।  
 बिलकत आज तिलोकि क्यौं न कर गहि बुलकारौ ॥  
 खेलन खोरि न दियौ हमैं तुम धूर-धुरेटे ।  
 सो अब आपुहिं आइ छार रासिनि मैं लेटे ॥

बहुत समय है सगर महाराज के राजकुमार कभी धूल धूस-रित गलियों में न खेले हों। पर यह एक स्वाभाविक दृश्य है जिससे सहानुभूति सरलता से स्थापित हो जाती है। उनके मरने से अश्वमेध के अनुष्ठान में जो विघ्न हुआ कवि उसे शोक की व्यंजना के लिए सामने नहीं लाता है। पर पिता पुत्र के स्वाभाविक संबंध की अवतारणा से शोक की स्थापना करता है।

अब हम हरिश्चंद्र काव्य के कुछ करुण दृश्यों को देख लें। उनमें से अनेक दृश्य तो ऐसे हैं कि पाठक अपने को संभाले न रह सकेंगे। जिन महाराज हरिश्चंद्र की उदारता की कथा स्वर्ग तक फैली हुई थी उन्हीं की महारानी यूपि की दक्षिणा चुकाने के लिए आज बीच बाजार में बिकने आई हैं। पाठक यदि देख सकें तो देखें —

यों कहि लगी पुकारि कहन भरि धारि तिलोचन ।

कोउ लै मोल हमें फरि छपा करै दुख मोचन ॥

जिनके द्वार से कोई विमुख नहीं फिरता था वही आज बिक रही हैं। यदि कोई मोल ले ले तो यह भी कृपा ही समझी जायगी। महाराज तथा महारानी के हृदय को सत्य ने दृढ़ बना दिया है। वह बेचारा बालक जो उनके साथ में है इन बातों को क्या समझे!

माँ के नेत्रों में जल भरा देख वह भी माँ का आँचल पकड़ उनके मुँह की ओर देख देख कर विलखने लगा.—

निज जननी दृग धारि हेरि बालक विलखायौ ।  
 है उदास अचल गहि आनन लखि मुरझायौ ॥  
 बहुरि तोतरे वचन बोलि आरत-उपजैया ।  
 ब्रूम्यो "एँ ये कहा भयौ रोवति क्यौ मैया" ॥  
 सुनि बालक की घात अधिक करुना अधिकाई ।  
 दपति सके न थॉमि आँसुधारा घहि आई ॥  
 वह बालक दुःख को क्या समझे ! पर माता पिता को रोते  
 देख रोने लगा । कभी इनके मुँह की ओर देखता है कभी उनके—  
 जदपि विपति दुख अनुभव-रहित रुचिर लरिकाई ।  
 मात पिता की गोद छाँडि नहि मोद निकरि ॥  
 रोवत तऊ देखि तिनकौ लाग्यौ सिसु रोवन ।  
 इनके कबहुँ कबहुँ उनके आनन रुख जोवन ॥

जब महारानी थिक चुकीं तो बालक को माथ लेकर उपाध्याय के घर की ओर जाने लगीं । उस समय यह भोला बालक क्या कहता है —

चलत देखि दुखरुत-विकृत मुख बालक खोल्यौ ।  
 "कहाँ जाति, जनि जाइ माइ" अचल गहि बोल्यौ ॥  
 कौडिन्य ने जब विलग होते देखा तो बालक को झटक कर माँ से शीघ्र चलने को कहा । वह बेचारा फूट फूट कर रोने लगा । यही न बालक अभी उस दिन अयोध्या के उस भव्य राजप्रासाद

मैं उच्च राजकर्मचारियों की गोद में कीड़ा करता फिरता था ! आज एक साधारण मनुष्य उसके प्रतापी पिता के सामने ही उसे धक्का दे देता है —

रोवन हाग्यौ कृटि ऋपटि हरिचद उटायौ ।

धूरि पौछि मुख चूमि लाइ हिय मौन गहायो ॥

वस ! इसके पश्चात् महारानी उस ब्राह्मण के साथ चलदीं । हॉ, बालक को गोद में लिए सजल नेत्रों से महाराज की ओर अवश्य देखती जाती हैं । कौन जाने वे कब तक न देखती रही होंगी—

चली घटुक के सग उलुग लिए बालक का ।

फिरि फिरि कचना सहित विलोकति नर पालक का ॥

महारानी न जाने कब तक के लिए—सभव है सदा के लिए—महाराज से अलग हो रही हों, पर कवि उन्हें परस्पर कुछ कहने का भी अग्रसर नहीं देता । यह क्या कुछ कहने सुनने का अग्रसर था ? कवि बेचारा कहता ही तो क्या कहता ? पर एक पक्ति में उस कवण को निचोड़ कर भर दिया है —

फिरि फिरि कचना सहित विलोकति नर पालक का ।

कहीं सुनी बातें सभ्य हैं भूल जातीं । पर यह कवण दृष्टि सहृदयों के हृदय पर सदा अंकित रहेगी । इन विपत्तियों का ताँता दूटता नहीं दीप्तता । कुछ दिनों के पश्चात् अपने बालक की मृतक देह को सामने रखे हुए हम महारानी को इस प्रकार विलाप करते हुए देखते हैं:—

हाय हमारौ लाल लियौ इमि लुटि विधाता ।  
 अब काँसु मुख जोहि मोहि जीवै यह माता ॥  
 पति त्यागैं हूँ रहे प्रान तव छोह सहारे ।  
 सो तुमहूँ अब हाय विपति मैं छोडि सिधारे ॥  
 अवहिँ साँझ लौ तौ तुम रहैं भली विधि खेलत ।  
 औचकहीं मुरझाइ परे मम भुज मुख मेलत ॥  
 हाय न बोले बहुरि इतोही उत्तर दीन्ह्यौ ।  
 फूल खेत गुरु हेत साँप हमकोँ डसि लीन्ह्यौ ॥  
 गयौ कहाँ सो साँप आनि क्यों मोहुँ डसत ना ।  
 अरे प्रान किहिँ आस रह्यौ अब वेगि नसत ना ॥  
 कबहुँ भागवस प्राननाथ जौ दरसन दैहें ।  
 तौ तिनकोँ हम वदन कहौ किहिँ भाँति दिखैहैं ॥

उस बेचारी को क्या पता था कि उसके प्राणनाथ भी वहीं पास ही खड़े इस विलाप को सुन रहे थे । इस दृश्य के देखने से राजा की जो दशा हुई उसे कवि ने घड़ी कुशल कला से दिखाया है । राजा शोक के प्रवाह को संभाल न सके कुछ दूर हट कर सिर नीचा कर खड़े रह गए —

करि विलाप इहिँ भाँति उठाइ मृतक उर लायौ ।  
 चूमि कपोल धिलोकि वदन निज गोद लिटायौ ॥  
 हिय बेधक यह दृश्य देखि नृप अति दुख पायौ ।  
 सके न सहि बिलगाइ नैकु हटि सीस नवायौ ॥  
 इसके पश्चात् हरिश्चंद्र काव्य का वह करुण दृश्य आता है जो

समार के सब से अधिक करण दृश्यों में गिने जाने योग्य है। हरि-  
श्चंद्र श्मशान चौधरी के सेवर हैं। वे बिना फर लिए दाह होने  
देना नहीं चाहते। पर उस बेचारी के पास पुत्र को ढकने भर को  
कफन का वस्त्र भी नहीं है। महाराज अपने सत्य पर दृढ़ हैं।  
महारानी के इन करण शब्दों से भी वे चंचल नहीं होते —

अचल फारि लपेटि मृतक फूँकन ल्याई हैं।  
हा हा ! पती दूर बिना चादर आई हैं ॥

दीन्हें कफनहिं फारि लखहु सब अग खुलत हैं।  
हाय ! चक्रवर्ती कौ सुत बिन कफन फुकत है ॥

अब महाराज की सत्यनिष्ठा तथा दृढ़ता भी देख लीजिए —  
\* बँचि देह हूँ जिहिं सत्यहिं राख्यौ, मन ल्याओ।

इक टुक कपडे पर, तेहि जनि आज छुडाओ ॥  
फाडि कफन तैं अर्घ घसन कर बेगि चुकाओ ॥  
देखौ चाहत भयो भोर जनि देर लगाओ ॥

यह सुनकर महारानी कफन फाड़ने को हाथ बढ़ाती हैं।  
द्रौपदी अटक में भी पाठकों को करण रस की सामग्री मिल  
है। एक ओर उसकी दशा देख कर हमें शोक होता है दूसरी ओर

एक बार बलिया के हिंदी प्रेमी कलक्टर के निमंत्रण पर भारत  
ने अपने नाटक के अभिनय में स्वयं हरिश्चंद्र का अभिनय किया  
द्रशकों में अनेक यूरोपीय सज्जन तथा महिलाएँ थीं। कहते हैं यह अभि-  
इतना करणापूर्ण था कि विदेशी महिलाओं को भी आँसू पोंछ पों  
रूमाल निचोड़ने पड़े थे।



दुःशासन का आचरण हमें क्षुब्ध करता है। तनिक इस बेचारी की निःसहाय अवस्था देखिए.—

पांडु की पतोहू भरी स्वजन सभा में जब,  
 आई एक चीर सां तौ धीर सबै खै चुकी ।  
 कहै रतनाकर जो रोइवौ हुतौ सो तवै,  
 धाड मारि बिलखि गुहारि सब रूवै चुकी ॥  
 भटकत सोऊ पट विकट दुसासन है,  
 अब तौ तिहारी हूँ कृपा की बाट जवै चुकी ।  
 पाँच पाँच नाथ होत नाथनि के नाथ होत,  
 हाथ हौ अनाथ होति नाथ बस है चुकी ॥

‘नाथ बस है चुकी’ में कितनी वेदना तथा कितना उलाहना छिपा है।

इस विपत्ति में कृष्ण का स्मरण करती हैं। पर यदुराज कह कर पुकारने से वे आते नहीं दीसते तत्र गोपाल कहकर रोती हैं—

हारी जदुनाथ जदुनाथ हूँ पुकारि नाथ,  
 हाथ दाधि फढत करेजहि दरेरी में ।  
 देखी रजपूती की सकल करतूति अथ,  
 एक वार बहुरि गुपाल कहि टेरौ में ॥

इस प्रकरण को समाप्त करने के पहले एक प्रासंगिक बात पर कुछ विचार कर लेना है। हरिश्चंद्र काव्य का वही प्रसंग है जिसमें रानी अपने पुत्र सहित अपने पति से अलग होकर उपाध्याय के गृह

की ओर जाती हैं। रानी को विलज्ज करते देख कौडिन्य क्रुद्ध होता है तथा बालक को अलग मटक देता है —

पुनि बिलज्ज जिय जानि क्रूर कौडिन्य रिसायौ ।

कह्यौ 'वेगि चलि' भटकि बालकहिं भूमि गिरायौ ॥

अब कौडिन्य के इस क्रोध को क्या रौद्र रस में लिया जाय ? पाठकों की सहानुभूति महाराज हरिश्चंद्र के साथ है, वे उनके दुख से दुखी हो रहे हैं। कौडिन्य के इस व्यवहार से पाठकों को और भी शोक तथा चोभ होता है। तथा उसके प्रति घृणा तथा क्रोध उत्पन्न होता है। इसी का आभास कवि ने अपने 'क्रूर' विशेषण से दिया है। यह क्रोध कष्टना का सचारी है। कुछ सचारी तो सहायक की भाँति उपस्थित होते हैं कुछ न्यायाघात उपस्थित कर प्रस्तुत रस धारा को और भी वेग प्रदान करते हैं। काव्य में दोनों प्रकार के सचारियों की आवश्यकता होती है।

### वात्सल्य

हरिश्चंद्र काव्य के प्रसंग में एक सुकुमार राजकुमार का उल्लेख हो चुका है। वहाँ सुकुमार वात्सल्य शोक की हृदय विदीर्ण करनेवाली क्रूर तथा प्रचंड तरंगों के घात प्रतिघात के बीच देखा गया था। शोक से पाठकों की आँखें इतनी आर्द्र हो गई होंगी कि वे एक धार आँख भर के उस भोले बालक की ओर लाड़ से देख भी न पाए होंगे। वह दृश्य भुलाया नहीं जा सकता। पर रत्नाकर जी के वात्सल्य के कुछ और उदाहरण देखने के लिए यदि

पाठक भोले बाबा की अद्भुत गृहस्थी की ओर चले तो अच्छा हो । सहृदय अनेक बार तुलसी तथा सूर के साथ राजा दशरथ के तथा नद बाबा के घर हो आए होंगे । रत्नाकर जी के साथ अब माँ पार्वती के लडैते को भी देख लीजिए । बालक का आकार कुछ ऐसा आकर्षक नहीं है । लवे लवे कान, हाथी सी सूँड, तथा तोंदवाला पेट । ऐसा बालक भला किसे सुहाने लगा । पर अपनी माँ को वही प्यारा लगता है । विश्वास करिए नीचे को देख कर जब यह बालक आँखें मिचमिचाने लगता है तो कभी कभी शम्भु के आँठ उसका चुवन करने को फडकने लगते हैं । देखिए न माँ गिरिजा की गोद में मुँह में लड्डू दवाए वह बैठा है —

मज्जु श्रवतसनि पै गुजरत भोर-भोर,

मंद-मद सौननि चलाइ बिचलावै है ।

कहै रतनाकर नहार अध चाँपै चर,

चूमिवे कौ संभु कौ अधर फरकावै है ॥

कुडलि सुंडिका पसारि अनचीते चट,

कुडल पडानन कौ छै पुनि छपावै है ।

दाबे मुख मोदक विनोद मैं मगन इमि,

गोद गिरिजा की गहे मोद उपजावै है ॥

रत्नाकर जी में सयम रखने की अद्भुत कला है । जिस प्रकार वह क्या कहना इसका ध्यान रखते हैं उसी प्रकार क्या न कहना इसका भी । बालक को ऋद्धि देख कर शम्भु उसका चुवन नहीं करते । यदि ऐसा होता तो कल्पना-धारा चुवन के साथ ही टकरा

कर अवरुद्ध हो जाती। पर कवि ने इस अवरोध का अवसर ही नहीं उपस्थित किया। चुवन करने के लिए उनका अधर फडकने लगता है। बस इसी आनन्द की तरंगों के सगम पर पाठक मग्न होता हुआ छोड़ दिया गया है। न चुवन लिया जायगा न आनन्द समाप्त होगा। प्रतीक्षा की मधुर गुदगुदी बनी रहती है।

इस छोटे से बालक को पिता शकर ने विघ्नों के दमन करने के कठिन काम पर नियुक्त कर दिया है। बेचारा बालक न दिन में चैन पाता है न रात में। सदा इसी काम में लगा रहता है। माँ को यह बात नहीं सुहाती। एक दिन वे स्पष्ट कह देती हैं। “महाराज यदि आपको विघ्नों का नाश इष्ट है तो अपने तृतीय नेत्र को खोल के उनको नष्ट कर डालिए। हमारा लाडला तो बेचारा अभी एक ही दाँत का है। वाह ! क्या आपने इसीको पडा पाया है ?”

विघ्न विदारन काँ कुमति निवारन काँ,

टारन को जेतौ जग बिपति-पसारो है।

कहै रतनाकर कहति गिरिजा यों नाथ,

हाथ परघौ रावरें गजानन ही धारौ है ॥

रैन दिन चैन है न सैन इहि उद्यम में,

दमह न लेन पावै रचक बिचारौ है।

जारौ किन कंत नैन तीसरें दुरत सबै,

एक दत ही कौ अबै बालक हमारौ है।

माँ का यह ‘अनख’ वात्सल्य का सचारी है कोई स्वतंत्र भाव नहीं है।

पर इसमें शकर का भी उतना दोष नहीं । यह बालक स्वयं भी भक्तवत्सल है । कभी कभी माँ इसे थपकी दे दे के सुलाना चाहती हैं । इतने ही में कोई अनाथ आकर हाथ जोड़ देता है । बस, फिर उतरने को मचलने लगते हैं, माँ की गोदी में रोके नहीं रुकते—

केते दुख दारिद्र विलात सुंड चालन में,

कसमस हालन में केते पिचले पर ।

कहै रतनाकर दुरित दुरभाग भागि,

मग तैं बिलग वेगि वासनि चले परैं ॥

देखि गननाथ जू अनाथनि कौं जोरे हाथ,

थपकत माथहँ न नैकु निचले परैं ।

मोदक लै मोद देन काज जब भकनि कौं,

गोद तैं उमा के मचलाइ विचले परैं ॥

अपने लाल के कुछ और कर्तव्य देखकर माँ के हृदय में अदेशा उठता है —

ठेले कछु दत सौं सकेले कछु सुड माहि,

मेले कछु आनन गजानन परात हैं ।

कहै रतनाकर जगत मैं न रंच कहँ,

भगत विघन के प्रपंच दरसात हैं ॥

घाइ घाइ पारत फनी के मुख-भडल मैं,

लाइ लाइ सोऊ जीम चट करि जात हैं ।

उत तौ उमा के उर उठत अनेस इत,

भेस देरि मुदित महेस मुसकात हैं ॥

यह 'अदेशा' भी सदेह सचारी है जो वात्सल्य को पुष्ट कर रहा है। स्नेहपूर्ण मातृ-हृदय की यह स्वाभाविक प्रवृत्ति है। महेश का मुसकराना भी स्मित-सचारी है जो वात्सल्य को पुष्ट करता हुआ आया है। हास्य की योजना प्रायः सचारी रूप में ही होती है। स्वतंत्र रूप से इसके उदाहरण अधिक नहीं मिलते। दशरूपक-कार ने कहा भी है कि हास्य की उत्पत्ति शृंगार से होती है। यही सम्मति नाट्याचार्य भरत की है। अब हम रत्नाकर जी के हास्य-रस के कुछ उदाहरणों को देख लें।

### हास्य

गगावतरण में भगीरथ की तपस्या का वर्णन है। जब बहुत दिन बीत गए तो एक दिन ब्रह्मा प्रसन्न होकर वर देने को उनके आश्रम पर गए। जब वर माँगने को कहा गया तो भगीरथ ने कहा —

असन घसन घर घाम घाम भव विभव न चाहैं ।

सुरपुर-सुख विज्ञान मुक्ति हैं पै न उमाहैं ॥

अति उदार करतार जदपि तुम सरबस-दानी ।

हम लघु जाचक चहत एक चित्लू भर पानी ॥

इस 'चुल्लू भर पानी' की माँग को सुनकर ब्रह्मा मुसकराने लगे:—

यह सुनि मृदु मुसुकाइ चतुर चतुरानन भाष्यौ ।

धन्य धन्य महि-पाल मही हित पर चित राख्यौ ॥

चतुरानन के पहले 'चतुर' विशेषण देख कर भी यदि कोई इस बात की हठ करे कि ब्रह्मा "चुल्लू भर पानी" का भाव नहीं

समझे तो इन पक्तियों को देख ले जो उस समय की हैं जब ब्रह्मा दूसरी बार फिर आए थे—

बद्ध अजली देखि भूप विनवत मृदु बानी ।  
मुसकाने विधि आनि वित्त "चिल्लू भर पानी" ॥

एक बार शकर भी भगीरथ के आश्रम पर पहुँचे थे । उस दिन भक्तवत्सलता की उमंग में एक बहुत ही आवश्यक काम छूट गया था —

तब तजि अचल समाधि आधि-हर सकर जागे ।  
निज-जन दुख मन आनि कसकि करुना सो पागे ॥  
आतुर चले उमंग भरे भगहु नहि छानी ।  
कृपा-कानि वरदान देन हित हिय हुलसानी ॥

पाठक अभी सुदामा के प्रसंग को भूले न होंगे । उस दिन कृष्ण ने जो वहाना किया था वह हृदय में एक मीठी गुदगुदी तथा मुख पर मंद स्मित उत्पन्न करता है । अपने बाल सखा के लाए हुए चावल चवाना तो इष्ट था । पर यह देख कर कि सत्यभामा इत्यादि आश्चर्य चकित होने लगीं भगवान् ने वहाना बनाया, कि हम अभी इस चोर सुदामा के चावल चवा कर इसकी पुरानी चोरी का बदला चुकाए लेते हैं । इसीने न गुरुमाता के दिए हुए चने अकेले चवा लिए थे —

इत षत हेरि फेरि पीठि पुटकी पै दीठि,  
भरि चुटकी ल उपहार बिप्र-धामा कौ ।

कहै रतनाकर चह्यौ ज्या मुख मेलन त्यों,  
मेला मन्थ्या मञ्जु रिद्धि सिद्धि के हंगामा कौ ॥

यों कहि निवारघौ हक विहँसि विलोकि यक,  
भीषम सुता कौ औ ससरु सत्यभामा को ।

आपने चने कौ श्रवै बदलौ चुकाए लेत,  
चपल चयाए लेत तदुल सुदामा का ॥

चित्रगुप्त की इस घवराहट से भी पाठकों को हँसी की कुछ  
सामग्री मिल जाती है —

चित्रगुप्त कहत पुकारि जमराज सुनौ,  
गाफिल है नैकु निज गौरव गँधैयौ ना ।

कहै रतनाकर कहत मत नीकौ हम,  
पथ भगिनी कौ निज पुरको दिखैयौ ना ॥

ऐसौ कछु ऊधम मचाइहे पधारत ही,  
पापिनि कौ पाइ है पड़ेरि फेरि दैयौ ना ।

जैयौ तुम आपु हीं तिलक हित तार्क कूल,  
भूलि जमुना कौ जमलोक कौ बुलैयौ ना ॥

रत्नाकर जी कभी कभी भक्ति के बीच बीच विनोद कर देते हैं ।  
देखिए —

कमना विहीन कथा नाम ना तिहारौ लेत,  
धाम धन धाम ही की चेत चित ठाई है ।

कहै रतनाकर बिलासनि की आस हियें,  
रहति बुलासनि की दास दुमसाई है ॥



कामी कूर कुटिल कुमारग के गामी इमि,  
 अजहूँ न नैकु विपै वासना सिराई है।  
 चाहैं वह धाम जहाँ गनिका सिधाई जऊ,  
 गाँठि मैं न दाम कछु सुकृत कमाई है ॥

कवि कहता है कि मेरे हृदय में विलासों की आशा बनी ही हुई है। पर प्रथम पक्ति में वह कह चुका है कि मैं 'कामना विहीन' हूँ। कामना विहीन का साधारण अर्थ 'विषयों से विरक्त' होता है। इस अर्थ की 'विलासनि की आस हियैं' से सगति नहीं बैठती, अतः, हमें कामना-विहीन का यह अर्थ लेना होगा कि मेरी कामनाओं की पूर्ति नहीं हो पाती है। आगे चल कर वह अपने को कामी तथा कुमारग का गामी कहता है। उसने सुन रखा है कि एक वेश्या भी पुण्यों से वैकुण्ठ सिधारी थी। वह भी वहाँ जाना चाहता है क्योंकि उसे 'वाम' की कामना है तथा 'अजहूँ न नैकु विपै-वासना सिराई है'। पर गणिका के धाम जाने के लिए गाँठ में दाम चाहिए। यहाँ तो 'गाँठि मैं न दाम कछु सुकृत कमाई है।' सुकृत के ऊपर दाम का आरोप गणिका के ही कारण किया गया है। इस प्रकार कवि की विनोद वृत्ति गभीर विषय के भीतर भी अपने अनुकूल सामग्री खोज लेती है।

### वीभत्स रस

भारतीय कवि परंपरा इस रस की व्यञ्जना के लिए श्मशान आदि के दृश्य ही उपस्थित करती आई है। आजकल के कुछ

विद्वानों ने इस रस की सीमा विस्तार करने का उद्भावना की है । उनका कहना है कि केवल मांस, दुर्गंधि आदि के प्रति उत्पन्न होने-वाली घृणा ही इस रस के भीतर नहीं आती, सब प्रकार की घृणाओं को इस रस की अधिकार सीमा के अंतर्गत ले लेना चाहिए । पर ये नवीन विद्वान् यदि कुछ गभीर विचार करने का कष्ट उठाते तो उन्हें पता लग जाता कि इस विशेष प्रकार की घृणा को छोड़ अन्य किसी भी प्रकार की घृणा किसी न किसी रस को संचारों हो जायगी । उदाहरण के लिए शत्रु के प्रति विरक्ति को भी हिंदी में घृणा कह सकते हैं, पर यह विरक्ति वीभत्स रस के भीतर नहीं आ सकती । यह वीर रस के अंतर्गत संचरण अवश्य कर सकती है । नवीन उद्भावना का अवसर जुगुप्सा तथा घृणा को एक ही समझने से प्राप्त हुआ है । पर किसी भी आचार्य ने वीभत्स रस के स्थायी का उल्लेख करते समय जुगुप्सा को छोड़ घृणा अथवा और किसी ऐसे ही शब्द का प्रयोग नहीं किया । इस बात की ओर विद्वानों का ध्यान जाना चाहिए था । किसी भी रस के स्थायी को और बढ़ करके पकड़ लेने से काम नहीं चल सकता । वर्ण तथा देवता इत्यादि के द्वारा आचार्यों का तात्पर्य समझने का प्रयत्न करना चाहिए । साहित्य-दर्पणकार ने इस रस में लिखा है —

नीलवर्णो महाकाल दैवतोऽयमुदाहृत ।

नील वर्ण से इस रस की अधिकार सीमा को तामसी वस्तुओं तक ही परिमित कर दिया गया है । महाकाल देवता से श्मशान का

स्पष्ट सकेत मिलता है। इस रस के अंतर्गत ने ही वस्तुएँ आनी चाहिए जो नाश की ओर ले जाती हों। इसके व्यभिचारो अपस्मार, मरण, व्याधि आदि माने गए हैं। ये भी इस रस की अधिका सोमा का स्पष्ट निर्देश करते हैं। नवीन उद्भावनाएँ करना कोई बुरी बात नहीं है पर उसके लिए क्षेत्र भी तो हो। इसी उद्भावना के फेर में पड़ कर एक विद्वान् ने अपनी रस को भारी भरकम पोथी में जो रस का उदाहरण दिया है वह हास्य रस का हो गया है। उसे भी देख लीजिए और विचार करिए कि इससे जुगुप्सा होती है या हास्य उत्पन्न होता है —

होतहि प्रात जो घात करै नित रात परोसिन सौं फल गाढ़ी ।  
 हाथ नचावति मूड खुजावति पौर खड़ी रिस कोटिक बाढ़ी ॥  
 ऐसी घनी नखते सिख लौ ब्रजचद ज्यों क्रोध समुद्र तें काढ़ी ।  
 इट लिप बतराति भतार सो भामिनि भौन में भूत-सौ ठाढ़ी ॥

रत्नाकर जी ने हरिश्चंद्र काव्य में इस रस की अच्छी व्यंजना की है। कवि के कौशल ने दृश्य को अत्यंत सजीव बना दिया है। वर्णन चित्रात्मक होने से रस निष्पत्ति में अधिक सहायता पहुँचाता है —

फट्टुं सुलगति फोउ चिता कहुँ फोउ जाति बुभाई ।  
 एक लगाई जाति एक की राख बुभाई ॥  
 विविध रग की उठति ज्वाल दुर्गंधनि महकति ।  
 कहुँ चरथी सौं चटचटाति फट्टुं दह दह दहकति ॥

कहूँ फूकन हित घरथी मृतक तुरतहिँ तहँ आयो ।  
 परथौ अंग अथ जरथी कहूँ फोऊ कर खायो ॥  
 कहूँ खान इफ अस्थिखड ली चाटि चिचोरत ।  
 कहूँ कारी माहि फाफ ठोर सीं ठोकि टटोरत ॥  
 कहूँ खगाल कोउ मृतक अंग पर ताक लगावत ।  
 कहूँ कोउ सब पर वैठि गिद्ध चट चोंच चलावत ॥  
 जहँ तहँ मज्जा मांस अधिर लाल परत बगारे ।  
 जित तित छिड़के हाड स्वेत कहूँ-कहूँ रतनारे ॥

### अद्भुत रस

इस रस के अतर्गत विस्मयजनक वस्तुओं का वर्णन होता है ।  
 कवि ने द्रौपदी चीर हरण में इसके भी उदाहरण प्रस्तुत किए हैं ।  
 दुःशासन चीर खींचते खींचते थक जाता है पर उसका अंत नहीं  
 आता । वह दृश्य देवताओं तक को चकित करनेवाला था —

बोलि उठे चकित सुरासुर जहाँ हीं तहाँ,

हा हा यह चीर है कै धीर वसुधा कौ है ।

कहै रतनाकर कै अथर दिगधर कौ,

कैधौ परपञ्च कौ पसार विधिना कौ है ॥

कैधा सेसनाग की असेस कचुली है यह,

कैधौ ठक गग की अभग महिमा कौ है ।

कैधौ द्रौपदी की करुना कौ बरुनालय है,

पारावार कैधा यह कान्ह की कृपा कौ है ॥

## शांत रस

हम कवि की भक्ति विषयक रचनाओं का परिचय 'भक्ति भावना' प्रकरण में प्राप्त करेंगे यहाँ केवल 'गम' के उदाहरणों को देख लें —

देखै देखि देखन की दीठि दर्ई जाहि दर्ई  
इहि जग जंगम न कोऊ थिर थावै है ।  
कहै रतनाकर नरेस रक सूधौ घक  
कोऊ कल नैकु एक पलक न पावै है ॥  
ऐसी कछु चपल चलाचल चली है इहाँ  
जीवन तुरी पै अति आतुरी मचावै है ।  
किरन-छटा सौं दिन तरनि ततावै रैनि  
वेगि चलियै कौं चद चापुक लगावै है ।

फूले फूले फिरत कहौ तौ तुम कापे अहो ।  
याकी तौ महत्ता सत्ता सब कछु जानी है ।  
कहै रतनाकर बिडवना विचित्र जेती  
जीवन के चित्र सौं न अधिक प्रमानी है ॥  
हाँ सौं नहीं होति औ नहीं सौं होति हाँ है सदा  
तातेँ हौं चहैयनि नहीं सौं रुचि मानी है ।  
इहिं भवसागर में स्वास आस ही पै बस  
पानी के बबूले-सौं धिरानी जिद्गानी हे ॥

## भक्ति-भावना

भक्ति के दो पक्ष हैं उपास्य तथा उपासक । इन्हे हम क्रमशः आलंभन तथा आश्रय कह सकते हैं । भक्ति तथा ज्ञान में महान् अंतर है । ज्ञान में ब्रह्म ज्ञेय रहता है । ज्ञानी जैसे अपने को भी भूल गया हो तथा उस प्रभु को भी भूल गया हो । दोनों पक्ष उत्तरे लिये ज्ञेय हैं । इस ज्ञेय का ज्ञान प्राप्त करने को ज्ञानी साधना की कठिन तथा फिसलनी सीढ़ियों पर बड़े परिश्रम से चढ़ता है । बुद्धि के लिए तो इस प्रकार कुछ ठिकाना मिला । पर हमारे शरीर में बुद्धि तत्त्व का एकत्र शासन नहीं । मन अपने प्रभुत्व की घोषणा करता है । साधना काल ही में यह विकट द्वन्द्व उठ खड़ा होता है । बुद्धि मन का मुँह बंद करना चाहती है । वस, प्रयत्न की, साधना की दिशा ही बदल जाती है । जो साधक ज्ञेय का ज्ञान प्राप्त करने में लगा था वह अब मन को मनाने बहलाने में लग जाता है, वासनाओं के दमन में तत्पर होता है । अन्त समय और नियम को महत्त्व प्राप्त होने लगता है । वह ज्ञेय कुछ धुँधला तथा दूर होने लगता है । एक दूसरी विपत्ति और है । जब बुद्धि मन को मनाने जाती है तो कभी कभी उसी की कहने लगती है । अन्त साधक और भी उलझन में पड़ता है । पर भक्ति में ये सकट नहीं । भक्त अपनी कामनाओं का दम नहीं घोटना चाहता है । वह उनसे पृथक् है कि तुम्हें प्रिय वस्तु ही की न कामना है । हाँ, उत्तर मिलने पर वह उन्हें अनन्त सुपमा तथा लाजस्य के धाम भगवान् की ओर उन्मुख करता है । सुनते हैं भक्त्यर रसरसान सर्वप्रथम किसी से यह सुन कर

कि कृष्णचंद्र उनकी प्रेयसी से कहीं अधिक सौंदर्य-सपत्ति विभू-  
 पित हैं, भगवान् की ओर आकृष्ट हुए थे। भक्ति की यही प्रणाली  
 है। इसी लिए भक्तों की प्रणाली में भगवान् के लावण्य को सामने  
 उपस्थित करने का इतना आग्रह है। जब एक बार मन उस मोहिनी  
 छवि पर टिक जाता है तो फिर अन्यत्र भटका भटका नहीं फिरता।  
 सभी भक्त कवियों ने भगवान् के स्वरूप-वर्णन को महत्व दिया है।  
 इसी स्वरूप वर्णन के अतर्गत नेत्र-संचालनादि की विभिन्न मुद्राएँ  
 तथा स्मित आदि अन्य मधुर चेष्टाएँ तथा अन्य लीलाएँ आ जाती  
 हैं। तुलसीदास आदि ने भी जब भगवान् के श्रीचरणों पर अपना  
 आत्मसमर्पण करने का उत्साह किया है तो पहले प्रभु के ललित  
 स्वरूप ही को सामने लाए हैं। नीचे की पक्तियों की भावना को  
 देखिए.—

ठाढे हैं नौ द्रुम डार गहे, धनु काधे धरे, कर सायक लै ।  
 बिकटो भ्रुकुटो बडरी अखियाँ, अनमोल कपोलन की छवि है ॥  
 तुलसी असि मूरति आनि हिये जड डारि धौ प्रान निछावरि कै ।  
 त्रम-सीकर साँवरि देह लसै मनौ रासि महातम तारक मै ॥

रामलला की ऐसी मूर्ति सामने आने पर फिर प्राण न्यौछावर  
 करना भार न प्रतीत होगा। सभवतः मन बुद्धि इत्यादि से सम्मति  
 विना लिए ही स्वयं यह कार्य कर लेगा। इसी लिए भगवान्  
 का स्वरूप भक्ति का आलवन हुआ। रत्नाकर जी भी अपनी भक्ति  
 भावना को पुष्ट करने को भगवान् का ललित स्वरूप अनेक बार

सम्मुख लाए हैं । गगावतरण, से गोलोक-स्थित युगल-विहारी का स्वरूप देरिए —

नील पीत अभिराम वसन द्युति-धाम धराप ।  
 मनहु एक कौ रंग एक निज अंग अंगाप ॥  
 निज निज रुचि अलुहार धरे दोउ दिव्य विभूषन ।  
 जो तन द्युति की दमक पाइ चमकत ज्यों पूषन ॥  
 उग विलसत सुभ पारिजात के हार मनाहर ।  
 सब लोकनि की फूल गध के मूल सुघर घर ॥  
 चारु चद्रिका मञ्जु मुकुट छहरत छवि-झाप ।  
 मनहु रतन तन-तेज पाइ सिर चदि इतराप ॥  
 दोउ दोउनि फौं निरखि हरपि आनंद रस चाखत ।  
 दोउ दोउनि की सुखचि मूक भावनि सीं राखत ॥  
 दोउ दोउनि की प्रभा पाइ इकरंग हरियाने ।  
 इक-मन इक रुचि एक प्राण इक-रस सरसाने ॥

इन युगल विहारी के मुखों पर मद मुसकान तथा नेत्रों में चारु चंचलता है । भक्त के लिए ये दोनों आलमन का स्वरूप पूरा करते हैं । उसे भगवान् की ओर उन्मुख करने को ये पर्याप्त सामग्री हैं । वह इनके द्वारा अपने प्रभु के कोमल स्वभाव का कुछ आभास पा जाता है । अभी तक अपने दोषों ही की ओर दृष्टि रखने से वह प्रभु की ओर बहुत मद गति से चल रहा था । फभी फभी तो उसके पैर आगे बढ़ने के बदले पीछे ही की ओर पडने



लगते थे। पर भगवान् के स्वभाव का कुछ परिचय पा जाने से उसे कुछ ढाढ़स हो जाता है। अत —

मुखनि मद मुसकानि कृपा-उमगानि यतावति ।

चखनि चपलता चारु दरनि श्रातुरा जतावति ॥

नदनदन तथा वृषभानु नदिनी के स्वरूप का बहुत ही हृदयहारी वर्णन हिंडोले में भी मिलता है। कुछ पक्तियाँ देखिए—

पीत - नील - पाथोज - वरन मनहरन सुहाए,

कोमल अमल अमोल गोल गातनि छवि छाय ।

तरुन अरुन-बारिज-विसाल लोचन अनियारे,

रग रूप जोधन अनूप कैँ मद-मतवारे ॥

भाय-भेद भरपूर चारु चितवनि अति चचल ।

बरुनी सघन कोर-कज्जल जुत लसत दगंचल ।

भृकुटी कुटिल कमान सान सौ परसति काननि,

नैकु मटक मुरि मूक भाव के बरसति बाननि ॥

उनकैँ लाज सकोच लोच की कछु अधिकाई,

इनकैँ दौस हुलास-नासि की श्रातुरताई ।

धोउनि की छवि पै दौऊ ललकत ललचौहैँ,

पै इक सोहैँ लखत एक करि नैन निचौहैँ ॥

अत में नेत्रों की चेतनाओं के वर्णन से कवि ने छवि को कितना स्पष्ट तथा गोचर कर दिया। मूर्ति सी सामने खड़ी हो जाती है। अनेक फुटकल पद्याँ में भी आलम्बन का स्वरूप-चित्रण किया गया है। कवि के ऐसे वर्णन अत्यंत कलापूर्ण हुए हैं। चित्रों में चित्र-

त्मकता तथा सजीवना सदा उपस्थित रहता है। साथ ही कवि भाव  
पक्ष पर भी दृष्टि रखता है। वह समझता रहता है कि ऐसे वर्णनों की  
सार्थकता भावुकों के हृदय में भगवान् के प्रति अनुराग जगाने में है।  
एक वर्णन और देखिए —

सिंह पौर सज्जित सां लज्जित करत काम  
नैन अभिराम स्याम जमकत आवै है।

कहै रतनाकर कृपा की मुसक्यानि मढ़यो  
आनन अनूप चाच चमकत आवै है ॥

माते मद गलित गयद लो सु मद-मद  
चलि चलि ठाम ठाम ठमकत आवै है।

दमकत दिव्य दिपत अनूप रूप  
भाँभरौ मुकुट भूमि भमकत आवै है ॥

कृष्ण के स्वरूप को पूरा करने के लिए उनकी वशी का वर्णन  
भी आवश्यक है। जिस प्रकार भगवान् रामभद्र के उपासक धनुष  
को अपने प्रभु का अंग ही मानते हैं उसी प्रकार कन्हारि के अनुरागी  
वशी पिना ध्यान ही नहीं पूरा मानते। पिना वाँसुरी के कृष्ण की  
मोहिनी मूर्ति अपूर्ण ही सी रह जाती है। इसकी मधुर तान से  
मुग्ध होकर भक्त आपसे आप उनकी ओर अनायास खिंचा चला  
जाता है। सभी भक्त कवियों ने इसके प्रभाव का वर्णन किया है।  
रत्नाकर जी ने भी इसे सुलाया नहीं है। सायकाल में धन की ओ  
से नित्य प्रति वाँसुरी बजाते हुए गायों के साथ कृष्ण घर लौटते हैं  
दिन भर की प्रतीक्षा के पश्चात् यह दृश्य कुछ अधिक मोहक हो

होगा । सूर की गोपियों ने भी अपनी विरहावस्था में इस दृश्य का स्मरण कुछ विशेष कसक से किया है.—

। यहि बिरियोँ धनतें चलि आवते

दूरहिं तें वह वेनु अधर धरि वारंधार बजावते ।

रत्नाकर की गोपियाँ भी गोपाल की प्रतीक्षा में हैं । किसी से सुन लिया है कि वे इसी मार्ग से वीन बजाते हुए फिरेंगे.—

ठाढी अबै चलि होहु कहुँ नतु धीरन भीर मैं पाँव धिरेंगे ।

हाट औ घाट अटारिनि के घर द्वारनि के सब ठाम धिरेंगे ॥

देखन काँ रतनाकर काँ घस नैकु मैं एक पै एक गिरेंगे ।

धेनु चराइ बजावत वेनु सुन्यौ इहिं गैल गुपाल फिरेंगे ॥

इस बाँसुरी का प्रभाव शरर की इस उतावली से देखिए:—

वैठे भग छानत अनग अरि रग रमे,

अंग अग आनंद तरग छवि छावै है ।

कहै रतनाकर कहुँक रंक डंग औरै,

एकाएक मत्त है भुजग दरसावै है ॥

तूया तोरि साफी छोरि मुख विजया सौ मोरि,

जैसै फज गध पै मलिंद मजु धावै है ।

वैल पै विराजि सग सैल तनया लै वेनि,

कहत चले यौं कान्ह बाँसुरी बजावै है ॥

प्रिय के सपर्क से प्रेमी को उसकी प्रत्येक वस्तु के प्रति एक अनोखा मोह हो जाता है । उसकी मुद्राएँ, उसके वेश इत्यादि में अनिर्वचनीय आकर्षण प्रतीत होने लगता है । यही नहीं जिस स्थान

अथवा नगर का वह होता है उसके भी नाम में एक अन्तरीया लावण्य प्रतीत होता है। मानों प्रिय की छवि, वसों में न सगा कर उसके चारों ओर अपना प्रसार करती है। कुछ ऐसी ही बात भक्ति में है। भक्ति यद्यपि श्रद्धा से प्रारम्भ होती है पर उससे बहुत आगे जाती है। श्रद्धा की अवस्था में प्रतीत होती हुई दूरी तथा सकोच को प्रेम की स्निग्धता मिटा देती है। भक्ति की ऊँची सीढ़ियों पर पहुँचा हुआ भक्त कुछ ढीठ होने लगता है। तात्पर्य यह कि भक्ति तथा प्रेम में कोई ऐसा तात्त्विक भेद नहीं रह जाता। अतः हम कह सकते हैं कि भक्त के लिए प्रिय की निवास भूमि केवल मद्रा ही का आलवन नहीं रह जाती उसकी ओर भी सुकुमार वृत्तियों—जिनका संचालन राग विराग की वृत्तियाँ ही करती हैं—का आलवन बन जाता है। इसका निदर्शन भक्तों की वे प्रेम-भरी उक्तियाँ हैं जो उन्होंने अपने इष्ट की निवास भूमि के प्रति कही हैं। तुलसी को इन पंक्तियों से चित्र कूट के प्रति कैसा अनुराग व्यजित होता है --

अथ चित्तेति चित्रकूटहि चलु ।

कोपित कलि लोपित मगल मगु विलसत बद्धत मोह माया मलु ॥

चित्रकूट के प्रति इस उमग का कारण भी तुलसी ही के शब्दों में सुनि लीजिए —

भूमि बिलोकु रामपद अकित

वन बिलोकु रघुवर विहार धलु ।

रत्नाकर के हृदय में भी व्रजभूमि के प्रति अनुराग है। व्रज-वासी—गोप तथा गोपियाँ—कृष्ण के वियोग में तड़प रहे हैं। वहाँ से

मधुपुरी कुछ बहुत दूर नहीं है। पर घुंदावन की घूल के कण कण से उन्हें इतना छोह है कि कन्हैया से भी मिलने को वे उसे छोड़ कर नहीं जाना चाहते। भला प्यारे घुंदावन को छोड़कर श्याम से भी मिलने को वे अन्य धाम कैसे जा सकती हैं.—

जद्यपि न दूरि मधुपुरि कछु श्रीवन तैं

अरग न तौहैं एक परग सिधैहैं हम ।

कहै रतनाकर वियोग-ज्वाल-जालनि में

जरि बस घुंदावन-रज में विलैहैं हम ॥

तन की कहै फो मन प्रान आतमा हूँ सबै

याही के कनूका पै तिनूका लौं लुटैहैं हम ।

जौ हूँ ब्रजवासी प्रेम पद्धति उपासी तज

अन्य धाम स्याम हूँ सौं मिलन न जैहैं हम ॥

इस ब्रजभूमि का महत्त्व इन पक्तियों में देखिए,—

दूरि करिवे कौं तन मन कौ मलान सबै

आयौ इहिं ओक आप तीन लोक-शाता हूँ ।

कहै रतनाकर रचिर रचिकारी जाहि

जानैं सभु सहित गजानन की माता हूँ ॥

आइ इहिं घाट पै धुवाइ पट मानस कौ

होत सुचि स्वच्छ सैंतहूँ मैं सम दाता हूँ ।

पेसौ देखि पातक पखारन कौ यामैं खार

ग्रजरज संचि धन्यौ रजक विधाता हूँ ॥

यहाँ तक तो उपास्य के वाद्य आकर्षण की बात हुई। वास्त-

विक सौंदर्य के वहिरंग तथा अंतरंग तो स्वल्प होते हैं। प्राकृतिक सौंदर्य का दूसरा नाम शील है। सौंदर्य की पूर्णता बाह्य तथा आन्तरिक आकर्षण के समुचित योग में है। यदि स्वभाव आकषक नहीं तो बाह्य आकर्षण व्यर्थ है। भगवान् रामचन्द्र तथा कृष्णचन्द्र में हस्त दोनों सौंदर्यों का पूर्ण योग मिलता है। उनका बाह्य स्वरूप दर-वस भक्तों को अपनी ओर कर लेता है तथा उनका शील-सौंदर्य भी भावुक भक्तों के हृदयों को अपने हाथों में कर लेता है। कृष्णचन्द्र के शील-सौंदर्य की योजना गर्जेन्द्रमोक्ष, सुदामाचरित्र तथा द्रौपदी धीर-हरण इत्यादि वर्णनों में की गई है। इन तीनों प्रसिद्ध कथाओं पर तीन अष्टक है। इनके अतिरिक्त भी अन्य रचनाओं के द्वारा भक्तवत्सल भगवान् के शील का आभास दिया गया है। यह कहने की कौन आवश्यकता है कि यहाँ शील के अतर्गत भक्तवत्सलता को भी लिया गया है। अपने जनों की आर्त पुकार सुनकर भगवान् कैसे व्यग्र होकर उतावली से पहुँचते हैं —

सेद-कन सारत सँभारत उसास ह न,

वास ह बदलि पट नील कँधियाप ही ।

कहै रतनाकर पछाप पच्छिनायक की,

पढ़त पुकार ह कँ पार अगुषाप ही ॥

थापँ पचजन्य जात वाजत बजापँ विना,

दापँ चकरात चक्र वेग यों बड़ाप ही ।

कौन जन कातर गुहार लगिबे कँ काज,

आज इमि आतुर गुपाल उठि धाप ही ॥

इतनी शीघ्रता से जाने पर भी यदि भक्त को कुछ भी कष्ट हो गया तो अपना ही अपराध समझते हैं। देखिए गजराज, का शरीर अपने पीतावर से कैसे अँगोछ रहे हैं —

सुड गहि आतुर उवारि धरनी पै धारि,

विषस विसारि काज सुर के समाज कौ।

कहै रतनाकर निहारि करुना की फोर,

वचन उचारि जो हरैया दुख साज कौ।

अबु पूरि दगनि विलथ आपनोई लेखि,

देखि देखि दीह छत दतनि दराज कौ।

पीत पट लै लै कै अँगोछत सरीर कर,

कजनि सौ पोंछत भुसुड गजराज कौ॥

देखिए गजराज की दशा देखकर आप की क्या दशा हो रही है—

पच्छीपति पौन चबला सौं चख चचल सौं,

चिच हँ सौं चौगुने चपल चलि राह मैं।

वारन उवारि दसा दारुन बिलोकि तासु,

हुचकन लागे आप करुना-प्रवाह मैं॥

भक्त गजराज को अपने भगवान् की यह दशा देख कर और भी कष्ट हुआ। उसने प्रभु से कहा कि यदि हम जानते कि आपकी ऐसी दशा होगी तो एक की क्या कोटि प्राणों को सुर से न्यौछावर कर देते पर आप को कभी न पुकारते —

ढारै नैन नीर ना सँभारै साँस सकित सो,

जाहि जोहि कमला उतार्यौ करै आरते।

कहै रतनाकर सुसकि गज साहस कै,

भाष्यौ हरैं हेरि भाव आरत अपारते ॥

तन रहिबे कौ सुख सब यहि जेहै हाय,

एक वूँद आँस में तिहारे जो विचारते ।

एक की कहा है कोटि करुनानिधान प्रान,

धारते सचैन वै न तुमकों पुकारते ॥

एकवार कवि ने भी भगवान् के स्वभाव की इस कोमला को ध्यान में न रखकर उन्हे पुकारा । पर कवि को अपनी सुनाने के बदले प्रभु की ही मनुहार करनी पड़ी —

जानत हूँ तुमकों अजान वनि टेर्यौ हाय,

अथ सो अजानता की ग्लानि गरियौ पर्यौ ।

कहै रतनाकर हराँस के हरेया रच,

आँस औ उसास हूँ संभारि भरियौ पर्यौ ॥

पाई आप पीर जो अधीरता हमारी हेरि,

देखि कै अधीर तुम्हें धीर धरित्री पर्यौ ।

आप तौ हमारे मनुहार कौ पघारे पर,

उलटौ हमें हो मनुहार करियौ पर्यौ ॥

इसी सकोच से भक्त अपने प्रभु को कमी अपनी वेदना ही नहीं सुनाता.—

धीर बहि जात्यौ नैन नीर में तिहारै जौ न,

तौ वै चीर पकरि कहूक कहते सहो ।

एकवार द्रौपदी पर भी विपत्ति पड़ी थी । चेचारी ने 'जदुनाथ'



‘जदुनाथ’ कहकर पुकारा पर आने में कुछ विलंब हुआ । तब उस्तै  
 उसी प्यारे गोपाल नाम से ढेरने का विचार किया:—

हारी जदुनाथ जदुनाथ हूँ पुकारि नाथ,  
 हाथ दाधि कढत करेजहि दरेरौ मैं ।

देखी रजपूती की सकल करतूति अब,  
 एक बार बहुरि गुपाल कहि ढेरौ मैं ॥

राजा महाराजा योंहीं सब की पुकार पर नहीं दौड़ पडते ।  
 वहाँ तो व्यवस्था की विधियों के अनुसार अपनी प्रार्थना पहुँचानी  
 पडती है । सम्भवत इसी लिए यदुनाथ पुकारने का कुछ फल न  
 हुआ । पर प्रभु अपने प्रेमियों की लाडभरी पुकार की उपेक्षा नहीं  
 कर सकते । वे प्रेमी भी न जाने क्यों कुछ छोटे ही से नाम से ढेरते  
 हैं । देखिए यदुनाथ ने जब दीन द्रौपदी को आर्त वाणी में गोपाल  
 नाम से पुकारते सुना तो उनकी क्या दशा हुई.—

दीन द्रौपदी की परतन्नता पुकार ज्योंहीं,

तत्र विन आई मन-अत्र बिजुरीनि पै ।  
 कहै रतनाकर त्यो कान्ह की कृपा की कानि,

आनि लसी चातुरी बिहीन आतुरीनि पै ॥

अग परधौ थहरि लहरि दग रग परधौ,

तंग परधौ बसन सुरंग पँछुरीनि पै ।

पच्चजन्य चूमन हुमसि हॉठ धक लाग्यौ,

धक लाग्यौ घूमन उमगि अँगुरीनि पै ॥

भगवान् को अपने भक्तों पर इतना छोह है कि उनके लिए

प्रपनी प्रतिज्ञा भी भग कर देते हैं। सरकार ने बड़ो शान से महा-  
भारत के युद्ध में अस्त्र न उठाने की प्रतिज्ञा की थी। पर भक्त शिरो-  
मणि भीष्म ने उधर प्रभु को प्रतिज्ञा भग करा देने की प्रतिज्ञा की -  
कैतौ प्रीति-रीति की सुनीति उठि जाइगी कै,

आज हरि प्रन की प्रतीति उठि जाइगी।

इतनी कठोर प्रतिज्ञा 'प्रीति-रीति' के भरोसे की गई। अब या  
तो भक्त की प्रतिज्ञा भग होती या प्रभु को। दोनों की प्रतिज्ञाओं का  
एक साथ निर्वाह हो ही नहीं सकता था। भगवान् यह कब सह  
सकते थे कि उनके भक्त की घात जाय। पर अपनी घात जाने में  
मर्यादा-भंग के अतिरिक्त लोक-हँसई की भी आशका थी। पर  
भगवान् इन सब के लिए प्रस्तुत हुए। लोग हँसे ही होंगे। और  
तो और स्वयं भीष्म के मुँह पर मद हँसी आ गई —

जाकी सत्यता र्म जग-सचा कौ समस्त तत्य,

ताके ताकि प्रन का अतरय अकुलाए हें।

कहै रतनाकर दिवाकर दिवस ही र्म,

भुप्यौ कंषि भूमत नह्यत्र नम छाप हे ॥

गंगानद श्रानन पै आई मुसकानि मंद,

जाहि जोहि धृदारक-वृद सकुचाए हे।

पारथ की कानि टानि मीपम महारथ की,

मानि जय विरथ रथांग धरि घाप हें ॥

कवि अनेक भावों की थोड़े से चुने हुए शब्दों के द्वारा  
व्यंजना करता है। प्रभु को अपनी प्रतिज्ञा तोड़ते देख कर भीष्म

के हृदय में जितने भाव उठे सब को बड़े समय से केवल एक पक्षि में कहा है —

गंगानंद आनन पै आई मुसकानि मंद,

भीष्म के लिए गंगानंद शब्द का प्रयोग यों ही नहीं किया गया है। यह भी एक विशेष व्यजना में सहायक हो रहा है। भीष्म ने अपने पिता शातनु तथा माता गंगादेवी का नाम लेकर शपथ पूर्वक प्रतिज्ञा की थी। कहा था कि यदि हरि से अस्त्र ग्रहण न करवा दूँ तो माता गंगा का पुत्र नहीं। भीष्म की प्रतिज्ञा पूरी हुई। अब उनका 'गंगानंद' नाम चरितार्थ हुआ। अतः कवि लिखता है —

गंगानंद आनन पै आई मुसकानि मंद,

क्या यह मुसकान अपनी प्रतिज्ञा पूर्ण होने तथा प्रभुकी प्रतिज्ञा टूटने से आई? सभव है ऐसा ही हो। पर भावुकों को तो यह मानने में अधिक आनंद है कि प्रभुकी भक्तवत्सलता से भीष्म का मुखकमल सहज विकसित हो गया।

पीछे से चलने वाला प्रसंग प्रभु के स्वभाव की उन विशेषताओं को दिखाने को था जिनसे प्रभावित होकर भक्त भगवान् की ओर उन्मुख होते हैं। रत्नाकर जी ने भगवान् की कृपा पर विशेष रूप से लिखा है। भक्त मानते हैं कि जिस प्रकार जन भगवान् के लिए उत्सुक होते हैं उसी प्रकार भगवान् भी अपने जनों के योगक्षेम के लिए उत्सुक रहते हैं। जैसे माता अपने शिष्टुओं के प्रति अनुराग रखती है उसी प्रकार भगवान् अपने भक्तों के प्रति। वैष्णवों का यह विश्वास है कि भक्तों का परम कल्याण भगवान् के

अनुग्रह पर ही निर्भर है। यह विश्वास केवल 'पुष्टिमार्ग' की अपनी सपत्ति नहीं। यह तो भक्तों का एक मात्र आधार है। तुलसीदास ने राम के नाम का बहुत महत्व बताया है। यहाँ तक कि राम से भी अधिक राम नाम को कहा है।

रत्नाकर जी ने उसी प्रकार भगवान् की कृपा शक्ति का गुणगान किया है। भगवान् अपनी कृपा को वान को स्वयं भी अपने दश में नहीं कर पाते हैं। शुभाशुभ कर्मों की समुचित व्यवस्था के लिए तथा न्याय के सत्य सिद्धांतों का पालन करने के लिए भगवान् कृपा को दवाना चाहते हैं। पर वह अपने प्रभु की सुनती ही नहीं। उधर भक्त ढीठ होकर कहता है कि प्रभु जब तक आप कृपा करना न छोड़ेंगे तब तक हम पाप करना भी नहीं छोड़ सकते। भला जब पाप ही न होंगे तो कृपा व्यर्थ ही न हो जायगी। भक्त नहीं चाहता कि भगवान् की एक विशेषता यों ही रह जाय—

पेटे घटे नाथ हूँ न हाथ करि पाउँ जाहि,

तुकी धार हाथ हमवार किमि आड़ेंगे।

कहै रतनाकर न हम हमता मैं आइ,

ऐसे मन प्रवल प्रभाइ सों विगाड़ेंगे ॥

निज करनी फल के बिफल सहारे कहा,

रावरी भरोसौ-तद कामद उजाड़ेंगे।

छाड़ेंगे न कान्ह आप जय लौ कृपा की कानि,

तौ लीं बानि हमहूँ कुठानि की न छाड़ेंगे ॥

यह 'कृपानि' जनों को ढीठ कर देती है। फिर वे कुछ

अकार्य भी कर डालते हैं । इसमें बेचारे भक्तों का क्या दोषः—

निज बल प्रबल-प्रभाव को भरोसौ थापि,  
 और सब भावनि को निदरि भजावै है ।  
 कहै रतनाकर तिहारे न्यायह कौ ध्यान,  
 ताके अभय दान-आगै आचन न पावै है ॥  
 तापै हमहीं कौ तुम दोषिल बतावत हौ,  
 तातें विलखात यह बात कहि आवै है ।  
 राखौ रोकि आपनी कृपा जौ कह्यौ मानै नीटि,  
 ढीठ हमको जो करि अकर करावै है ॥

कभी कवि बड़े भोले ढंग से पूछता है.—

निज रचना के उपजोग को तुम्हें जो चाह,  
 तौ न निरवाह मैं हमें हूँ कठिनार्ह है ।  
 मान्यो भरजाद सबै आपनी रचाई पर,  
 यह तौ घतावौ कृपा कौन की वनाई है ॥

पर भक्त भगवान् से इस कृपा की भीख भी नहीं मागता चाहता । वह कहता है कि आपने न तो जन्म देते समय किसी से पूछा न मनुष्य बनाते समय किसी की सम्मति ली । ऐसे अनेक कार्य अपनी स्वतंत्र इच्छा से स्वयं किए । अब कृपा करने के लिए दास से क्यों कुछ कहवाना चाहते हैं । अब स्वयं ही कृपा करिए—

कौन की धिनै पै जग जनम दियौ है नाथ,  
 कौन की धिनै पै पुनि मानुष बनायौ है ।

कहै रतनाकर त्यों कौन के कहे पै कहौ,

चित सुख चाघ कौ सुभाव उपजायौ है ॥

पेतो सब कीन्यौ आपनी ही मनसा सो आप,

काहू कैं अलाप औ न चाप उरसायो है ।

अब क्या कृपाल कृपा-दार ढरिये की धार,

चाहत कलूक हाय हम सौं कहायौ है ॥

अत यही अच्छा है कि —

तार्ते बिना कारन कृपा के उदगारनि मैं,

तुमहैं अनद लहौ हमहैं सुखी रहे ।

जन भक्त नियम, व्रत, सयमादि कर लेगा तब तो वह कृपा का पात्र हो ही जायगा । इसमें प्रभु का कौन निहोरा ? वह कृपा तो सकारण न होगी । पर भक्त चाहता है कि भगवान् को अकारण कृपा करने का आनन्द प्राप्त हो । इसी से वह दुःख पड़ने पर भी अपने गोपाल या राधा को नहीं पुकारता —

दुखह परे पै ना पुकारत गुपाल तुमहैं,

कधहैं उचारत उसास भरि राधा ना ।

कहै रतनाकर न प्रेम अवराधे रच,

नेम व्रत सजम हू सार्धे करि साधा ना ॥

याही भावना मैं रहैं भभरि भुलाने कहैं,

उभरि करेजे परे कयना अगाधा ना ।

अकथ अनंद जो अकारन कृपा कौ नाथ,

हाथ करियै मैं तुमहें ताहि परे धाधा ना ॥

इतनी सब बातें भक्त अपने लिए नहीं कहता है। उसे अपने निस्तार की उतनी चिंता ही नहीं है। दूसरे उसकी प्रकृति ही दूसरे का एहसान लेने की नहीं है। पर भक्त की दुर्दशा से प्रभु की ही हेठी होती है। उससे यह नहीं सहा जाता:—

फिकिर नहीं है कछु आपनी विसेप हमें,  
प्रकृति हमारी अहसान चहती नहीं।

कहै रतनाकर पै रावरे कहावत हैं,  
ताते यह हेठता तिहारी सहती नहीं ॥

यातैं करि साहस पुकारि कै चिताप देत,  
रावरी कृपा जौ नाथ हाथ गहती नहीं।

तौपै करुना निधान सान सोम-बसिनि की,  
आन भानु असिनि की आज रहती नहीं ॥

तुलसीदास भी भगवान् की 'लज्जा' की रक्षा ही के लिए चिंतित थे। उन्हें भी कुछ अपनी नहीं पड़ी थी —

रुपासिंधु ताते रहौ निसि दिन मन मारे।

महाराज लाज आपुही निज जाँघ उघारे ॥

भगवान् की करुणा तथा भक्तवत्सलता के भरोसे भक्त भगवान् की ओर बढ़ता चलता है। पर उसे रह-रह कर अपने पापों का भी ध्यान आता है। अनुराग प्रभु तथा सेवक के बीच की दूरी कम करता जाता है। ज्यों-ज्यों प्रभु पास आते जाते हैं भक्त को अपने पाप उतने ही अधिक प्रतीत होने लगते हैं। नगे पैरों धूल भरे मार्ग में यात्रा करने वाले पथिक को अपने पैरों के मैले

होने का सबसे अधिक ध्यान उसी समय होता है जब वह निर्मल चाँदनी से आच्छादित किसी विद्यौने पर पैर रखने को होता है। प्रभु की निर्मलता के प्रकाश में भक्त को अपने दोष अधिक स्पष्ट दिखाई देते हैं। एक बात और। ज्यों-ज्यों प्रभु प्रिय लगने लगते हैं त्यों-त्यों उन्हें पाने, उन्हें अपना बनाने या उनका अपना बनाने, की कामना बढ़ती जाती है। अब भक्त उनके बिना जैसे रहा नहीं सकता। उसे डर लगता है कि कहीं उसके पाप प्रभु के पास पहुँचने में बाधा न उपस्थित करें। कहीं प्रभु पापों को देखकर मुँह न फेर लें। अनुरागी भक्त अत्यन्त कातर हो उठता है। पर किया क्या जाय ? क्या प्रभु से दुराव सम्भव है ? कभी नहीं। भक्त साहस कर के अपने पापों को प्रभुके सम्मुख निवेदन करता है। यदि प्रभु क्षमा देना चाहें तो भी वह शिरोधार्य करने को प्रस्तुत हो जाता है। पर इतना वह तब भी चाहता रहता है कि प्रभु उसे अपना समझते रहे। अत्यन्त दीन वाणी से आँखें नीची करके प्रभु के चरण कमलों पर दृष्टि जमाकर वह प्रकार उठता है —

जैसो हों तैसो हों राम रावरो हों।

वह अपने को सबसे बड़ा पापी समझता है। अपने-सा 'कुटिल खल कामी' किसी को समझता ही नहीं। तुलसीदास जी कहते हैं कि मेरे पापों की तो गणना ही नहीं हो सकती.—

तऊ न मेरे अघ अघगुन गनिहैं।

जौ जमराज काज सब परिहरि यही ख्याल उर अनिह ॥

रत्नाकर जी ने तो इसी भरोसे एक युक्ति निकाली है। वे



पापियों को यमराज के यहाँ यह सिखा कर भेजना चाहते हैं कि वे वहाँ जा कर यह कहे कि सब से पहले हमारे सरदार 'रत्नाकर' के पापों की गणना होनी चाहिए। पापियों के सरदार रत्नाकर के पापों की गणना होते होते युगों की अनेक चौकड़ियाँ बीत जायँगी। बस और पापियों की जाच की पारी ही नहीं आवेगी —

पहो वीर पातकी अघोर जनि होहु सुनौ,  
 यह तदवीर भीर रावरी भजावैगी ।  
 भायें यहै आगें हूँ अभागे हमसौं जो जाहि,  
 याही एक बात घात सकल बनावैगी ॥  
 पहिलें हमारे सरदार रतनाकर की,  
 पातक - अपार - परतार पार पावैगी ।  
 जैहैं बस चौकड़ी अनेक जुगवारी बीति,  
 पारी फेरि जाँच की तिहारी नाहि आवैगी ॥

आधुनिक विधान के अनुसार प्राप्त सशय की सुविधाओं से भी वे लाभ उठाना चाहते हैं:—

केते मनु-अतर निरतर व्यततीत हैहैं,  
 केती चित्रगुप्त जम श्रौधि उटि जाइगी ।  
 कहै रतनाकर खुदयौ जो पाप खाता मम,  
 तौ गनि बिघाता हू की आयु सुटि जाइगी ।  
 जेहे बाँधि बूझि अबकी ना लिपि भाषा नैकु,  
 श्रौरे पाप पुन्य परिभाषा जुटि जाइगी ॥

लाहु लहि ससय कौ संसय बिना ही बस,

पापिनि की मंडली अट्ट छुटि जाइगी ।

कभी कभी कवि अपने को कर्ता ही मानना नहीं चाहता । वह कहता है कि घट-घट में आपही हो । जैसा नाच आपने नचाया वैसा ही बेचारा जीव नाचता रहा । अब आपने यह पाप-पुण्य का क्या बखेडा खड़ा किया.—

सोई सो किए हैं जो जो करम कराए आप,

तिनपै भले की और बुरे की छाप छापौ ना ।

कहै रतनाकर नचाइ चित चाहौ नाच,

काच पूतरी पै गुन दोष आप आपौ ना ॥

खोटे खरे भेद ओ प्रभेद धरि राखौ उतै,

धियस बिचारे पै वृथा ही थाप थापौ ना ।

थापौ जहाँ मात्रै तुम्हें थापिबौ हमें पै नाथ,

माथ पै हमारे पाप पुन्य थाप थापौ ना ॥

यदि पाप पुण्य के अनुसार ही फल मिलेगा तो नाथ आप सर्वशक्तिमान क्यों कहलाते हो —

भाग अरु कर्म ही कौ धर्म राखिबौ जौ हुतौ,

तौपै धरी सीस कहौ सर्व-सकिताई क्यों ।

जौ पै नाथ रावरी कृपा में ना समाई हुती,

पेती ठकुराई ठानि रुसक बढाई क्यों ॥

पर प्रभु की कृपा भी भक्त यों ही लेना नहीं चाहता है । वह कहता है कि अपना समझ कर चाहे कृपा करिए चाहे क्रोध । पर

पापियों को यमराज के यहाँ यह सिरा कर भेजना चाहते हैं कि वे वहाँ जा कर यह कहें कि सन से पहले हमारे सरदार 'रत्नाकर' के पापों की गणना होनी चाहिए। पापियों के सरदार रत्नाकर के पापों की गणना होते होते युगों की अनेक चोकड़ियाँ धीत जायँगी। वस और पापियों की जाच की पारी ही नहीं आवेगी —

पहो बीर पातकी अधीर जनि होहु सुनौ,

यह तदबीर भीर रावरी भजावैगी ।

भापे यहै आगें हूँ अभागे हमसौ जो जाहि,

याही एक घात घात सकल बनावैगी ॥

पहिलें हमारे सरदार रतनाकर की,

पातक - अपार - परतार पार पावैगी ।

जैहें बस चौकडी अनेक जुगवारी घीति,

पारी फेरि जाँच की तिहारी नाहिँ आवैगी ॥

आधुनिक विधान के अनुसार प्राप्त सशय की सुविधाओं से भी वे लाभ उठाना चाहते हैं —

केते मनु-अतर निरतर व्यततीत हैहै,

केती चित्रगुप्त जम औधि उटि जाइगी ।

कहै रतनाकर खुट्यो जो पाप खाता मम,

तौ गनि विघाता ह की आयु खुटि जाइगी ।

जैहै बाँचि बूझि अक्की ना लिपि भाषा नैकु,

औरै पाप पुन्य परिभाषा जुटि जाइगी ॥

लाहू लहि ससय कौ ससय विना ही बस,

पापिनि की मडली अदट छुटि जाइगी ।

कभी कभी कवि अपने को कर्ता ही मानना नहीं चाहता । वह कहता है कि घट-घट में आपही हो । जैसा नाच आपने नचाया वैसा ही बेचारा जीव नाचता रहा । अब आपने यह पाप-पुण्य का क्या बरसेडा रड्डा किया —

सोई सो किए है जो जो करम कराए आप,

तिनपै भले की और धुरे की छाप छापौ ना ।

कहै रतनाकर नचाइ चित चाट्यौ नाच,

काच-पूतरी पै गुन दोष आप आपौ ना ॥

खोटे खरे भेद औ प्रभेद धरि राखौ उतै,

धियस विचारे पै कृथा ही थाप थापौ ना ।

थापौ जहाँ भायै तुम्हें थापिवो हमें पै नाथ,

माथ पै हमारे पाप पुन्य थाप थापौ ना ॥

यदि पाप पुण्य के अनुसार ही फल मिलेगा तो नाथ आप सर्वशक्तिमान क्यों कहलाते हो —

भाग अथ कर्म ही कौ धर्म राखिबौ जौ हुतौ,

तौपै धरी सीस कहौ सर्व-सकितार्ह क्यों ।

जौ पै नाथ रावरी कृपा में ना समाई हुतौ,

पेती ठकुराई ठानि टसक बढ़ाई क्या ॥

पर प्रभु की कृपा भी भक्त यों ही लेना नहीं चाहता है । वह कहता है कि अपना समझ कर चाहे कृपा करिए चाहे क्रोध । पर

दूसरा समझ कर जो कृपा करनी हो उसे अपने पास रख छोड़िए।  
संभवतः रत्नाकर की जितनी प्रभु का अपना बनने की कामना है  
उतनी प्रभु की कृपा पाने की नहीं—

आपनौ हौं जानि कृपा कोप जो करौ सो करो,

आन मानि धारौ तो कृपाह रंच धारौ ना।

आखिर भक्त की चाह क्या है ? वह अपनी कामना को एक  
युक्ति से सिद्ध करना चाहता है। वह कहता है कि प्रभु मेरा तो  
किसी भी लोक में ठिकाना नहीं है। यदि अपने अगणित घोर पापों  
को लिए दिए मैं यमलोक जाऊँ तो वहाँ समा ही नहीं सकता। यदि  
पापों का नाश कर दीजिएगा तो मैं यमलोक जा ही नहीं सकता।  
और मेरे स्वर्ग जाने का तो कोई प्रश्न ही नहीं है क्योंकि वहाँ तो  
धर्मात्मा ही जा पाते हैं और मैं ठहरा घोर पापी। ऐसी कठिन  
अवस्था में यही उचित होगा कि जब तक मेरे योग्य कोई नया लोक  
न बन जावे तब तक मैं आपके द्वार पर अमानत रूप में पड़ा रहूँ—

जाउँ जम-गाउँ जौ समेत अपराधनि के,

तौ पै तिहि ठाउँ ना समाउँ उबरघो रहौं।

कहे रतनाकर पठाघौ अघ-नासि जु पै,

तौ पै तहाँ जाइये की जोगता हरघौ रहौं ॥

सुकृत बिना तौ सुर-पुर में प्रवेश नाहिं,

पर तिन तैं तौ नित दूर ही दरघौ रहा।

तातैं नयौ जौ लौं ना निवास निरमान होइ,

तौ लौं तघ द्वार पै अमानत परघौ रहा ॥

पर संभवतः उस द्वार पर एक धार पहुँच कर और आगे जाने का कवि का विचार ही नहीं है। वह तो चाहता है कि प्रभु का होकर चाहे भवसागर ही में चपल काटता रहे। इतने साधकों ने साधना कर के परम पद प्राप्त कर लिया। तब क्या कवि ही प्रयत्न करने पर न तर जाता। पर यहाँ तो पार जाने की कामना ही नहीं है। भक्त भगवान् पर अनुरक्त होकर मोक्ष इत्यादि की ओर स निस्पृह हो जाता है —

लेते गाह तूमडी अनेक एक की को कहै,  
 सँसनि के सासन सो नैकु डरते नहीं ।  
 कहै रतनाकर विधान तरिवे के आन,  
 जेते ध्यान माहि तिनहँ सौं टरते नहीं ॥  
 हाथ पाय मारते विचारते उपाय सबै,  
 एतनि में हमहीं कहा धी तरते नहीं ।  
 होतौ चित चाव जौ न राघरे कहावन कौ,  
 भाँघरे भवाँधुधि में भूलि भरते नहीं ॥

जब केवल एक अपने प्रभु ही से नेह नाता है तो फिर पार जाने की कामना किस लिए की जावे—

एक तुमही सौ तो सकल नेह नाताँ यस,  
 और की न जानत न मानत सगाई हम ।  
 कहे रतनाकर सुधार पार धार हूँ मैं,  
 सोई तुम्हें देखत अपार सुखदाई हम ॥

जानते जौ काहू जानकार दूसरे के कहैं,  
 पार जान ही में कछु अधिक भलाई हम ।  
 जप तप-साधन दुसाध की कमाई करि,  
 देते मनभाई तुम्हैं नाथ उतराई हम ॥

ज्यों-ज्यों अपनाइत बढ़ती जाती है भक्त कुछ-कुछ ढीठ होता जाता है। तुलसीदास ऐसे विनीत भक्त भी 'पूतरो' बाँधने को प्रस्तुत हो गए थे। भगवान् को भी यह कुछ रुचता ही है। अपने को दूर-दूर रखनेवाले सेवकों से प्रभु को उतना आनन्द प्राप्त नहीं होता। वे कभी उपालभ सुनना चाहते हैं कभी फटकार। छोटे बालकों की ढिठाई देख कर भृकुटी तनेनी करने का प्रयत्न करती हुई भी जननी अपनी मुस्कान को कहीं रोक पाती है। इसमें भी एक सतोष है। रत्नाकर जी ने भी कभी-कभी प्रभु से मान किया है। वे कहते हैं कि प्रभु आप सदा अपने भक्तों का पक्षपात करते रहे। यह पक्षपात न्याय विधान के अनुकूल नहीं है। ऐसी अवस्था में आपकी ठकुराई में रहना संभव नहीं —

उदर विदारघौ हरिनाकुस कौ केहरि है,  
 जन प्रहलाद परघौ देखि कठिनाई मैं ।  
 कहै रतनाकर रिपीस दुरवासा सीस,  
 विपति ढहाई अचरीप की हिताई मैं ॥  
 विग्रह बिलोकि ग्राह निग्रह कियौ है धाइ,  
 गहरु न लाई गज-उग्रह करारि मैं ।

भाई तुम्हें भक्तनि की पती पच्छुताई तौ पे,  
नाथ ना रहाई अथ तब ठफुराई मैं ॥

कवि के अनुसार भक्ति का आदर्श क्या है ? वही जो सब अनुरागी प्रेमियों का होता है। प्रेमी प्रियमय हो जाता है। उसी का स्मरण करता है उसीका नाम जपता है। उसीकी प्राप्ति के लिए प्रयत्न करता है। बुद्धि उसी का विचार करती रहती है हृदय उसी का ध्यान। कवि की भावना भी यही है—

नेह की निकारै नित छ्वाई अग - अग रहै,  
उठति उमग रहै अमित अनद की।  
कहै रतनाकर हिये मैं रस पूरि रहे,  
आनि ध्यान मनि में मरीचें मुखचद की ॥  
राँची रसना में आठों जाम मधुराई रहै,  
ताके नाम रुचिर रसीले गुलकद की।  
प्रेम बूँद नैननि निमूँद नित छ्वाई रहै,  
लाई रहै ललित लुनाई नँदनद की ॥

उस प्रिय की प्राप्ति में यदि विलग्न है तो रहे। भावुक तो उस वियोग के दिनों को भी सौभाग्य से ही प्राप्त हुआ समझने हैं। उस वियोग में जलने का सौभाग्य भी तो कम भाग्यवानों ही को प्राप्त होता है। यह वियोग प्राप्त हो गया तो फिर पचासि आदि आडम की क्या आवश्यकता रह गई ? यदि प्रेम-रत्नाकर की बूँद भी प्राप्त न हुई तो जीवन व्यर्थ है। यदि यह प्राप्त हो गई



फिर वियोग तो बिना माँगे ही मिला समझिए । और यदि यह प्राप्त हो गया तो फिर बचा ही क्या ? :—

गहकि गह्यौ ना गुन राचरौ गुनी जो गुनि,  
सो पुनि गहीलौ गुन गौरव गह्यौ कहा ।

बूदह लहो ना तव प्रेम रतनाकर की,  
लाहु तौ अलाहु लहि जीवन लह्यौ कहा ॥

रचह दह्यौ ना तो विछोह-दुख दाहनि जो,  
सो करि प्रपच पच पावक दह्यौ कहा ।

जान्यौ तुम्हें नाहि सो अजान कहा जान्यौ आन,  
जान्यौ तुम्हें ताहि आन जानन रह्यौ कहा ॥

भगवान् के सिपुर्द अपने को करके भक्त अपने भविष्य के विषय में फिर निश्चित हो जाता है—

हैहै हृदि सोई जो तिहारें मन भैहै नाथ,

भैहै तुम्हें सोई तौ हमारौ हित हैहै जो ।

यह प्रश्न किया जा सकता है कि इनके भक्ति के उद्गारों में भक्तोचित कोमलता को मात्रा कितनी है । क्या इनकी भक्ति की रचनाएँ सधे अनुराग तथा अनुभूति पर निर्भर हैं ? इस प्रश्न के उत्तर के पहले हम इसीसे सषद्ध एक और बात पर कुछ विचार कर लें । जिन लोगों के चरित्र को अधिक पास से देखने का हमें श्रवसर मिल चुकता है उनमें भक्ति इत्यादि भावों की अनुभूति मानने को हम शीघ्र प्रस्तुत नहीं रहते । इसका कारण क्या है ? हम उनके चरित्र में कुछ ऐसी बातें पा जाते हैं जिनका साम-

जस्य हम भक्ति ऐसी ऽथ तथा पावन भावनाओं से नहीं बर पाते । यद्यपि भक्ति के लिए चारित्रिक शुद्धता आवश्यक है पर इसे हम सदा अनिवार्य नहीं मान सकते । जीवन के ढालू पथ पर कभी-कभी फिसल कर चलने वाते मनुष्य के हृदय में भी वह कोमलता तथा भावुकता पाई जा सकती है जो भक्ति के अनुकूल हो । किसी वैष्णव आचार्य के पास दो मनुष्य दीक्षा लेने गए । आचार्य द्वारा उनकी रुचियों के विषय में प्रश्न किए जाने पर एक ने कहा कि मुझे ससार की किसी वस्तु से अनुराग नहीं । दूसरे ने सञ्जुचित होते हुए कहा कि मुझे सोदर्य बहुत आकृष्ट करता है और प्रायः मे उसके आकर्षण का अवरोध करने में समर्थ नहीं हो पाता । आचार्य ने पहले मनुष्य को शिष्य बनाना अस्वीकृत कर दिया । उससे कहा कि जब तुम्हें किसी से अनुराग नहीं तो प्रभु से कैसे प्रेम कर पाओगे ? दूसरे को यह समझ कर दीक्षा दी कि उसमें प्रेम का स्रोत अवश्य है जो अभी विपरीत दिशा में प्रवाहित हो रहा है, उसे केवल अभिप्रेत दिशा की ओर मोड़ना ही है । पर जिसके हृदय में प्रेम का स्रोत ही नहीं है वह भक्त नहीं बनाया जा सकता । भक्तों की बहुत घड़ी सख्या अपने जीवन के प्रारम्भिक दिनों में सोदर्य-प्रेम ही थी । तुलसीदास तथा रसखान के उदाहरण तो बहुत ही प्रसिद्ध हैं । भारतेंदु हरिश्चन्द्र के भक्ति के उद्गारों को कौन असत्य कह सकता है ? उनके चरित्र के धुँधले कोनों का परिचय रखने वाले व्यक्ति को भी उनकी रससिक्त भक्तिमयी कविताओं पर मुग्ध ही होना पड़ता है । रत्नाकर जी के चरित्र के

विषय में अभी कुछ निश्चित सिद्धांत सामने नहीं आए हैं। यदि कोई यह सिद्ध भी कर दे कि वे संयम के अधिक कायल नहीं थे तो भी उनकी भक्ति की रचनाओं का महत्व कम नहीं होता। कवि की ऐसी अनुरागमयी उक्तियों को कौन अनुभूति-हीन कह सकता है.—

ऐसौ कलु धानक घनाइ है बिधाता जदि

तौ पै गुनै ताकी ताकि करुना अगाधा कै ।

धाइ ब्रज बोधिनि अघाइ जमुना कै वारि

एकौ बार उमगि पुकारै हम राधा कै ॥

कवि की भक्ति रस की रचनाओं में सांप्रदायिक कट्टरता के कहीं भी दर्शन नहीं होते। कवि के उपास्य राधा कृष्ण हैं। इन्हीं की लीलाओं के वर्णन अधिकांश भक्ति की कविताओं में प्राप्त होते हैं। हिंडोला तथा उद्धर शतरु के विषय कृष्ण से ही सबंध रखते हैं। विष्णुलहरी, कृष्णाष्टक आदि में विष्णु अथवा कृष्ण ही भक्ति के उद्गारों के विषय है। सुदामा-अष्टक, गर्जेन्द्र-मोक्ष-अष्टक, द्रौपदी अष्टक आदि में भी कृष्ण के चरित्र अंकित करने का प्रयत्न है। इसी प्रकार विंगय के अन्य कवित्तों में भी कृष्ण से विनती की गई है। गंगा पर गगावतरण नामक सुंदर प्रथम काव्य के अतिरिक्त गंगालहरी बनाई है तथा अनेक फुटकल रचनाओं में गंगा का गुण गान किया है। विष्णु के राम अवतार को भी अनेक रचनाओं का विषय बनाया गया है। इनके साथ ही अन्य देवताओं जैसे गणेश, सरस्वती, शंकर आदि पर भी सुंदर रचनाएँ की गई हैं। इन रच-

नाओं में भी वैसा ही अनुराग लक्षित होता है जैसा कृष्ण रो सख व  
रखने वाली रचनाओं में । यदि कवि कृष्ण की कृपा का भरोसा किए  
बैठा है तो साथ ही अपने को माँ सरस्वती के वात्सल्य का पात्र  
भी समझता है । नीचे की पक्तियों में माता सरस्वती से कवि के  
विषय में कैसे छोड़ भरे शब्द कहवाए गए हैं —

माख मानि वैठ्यौ पेंठि लाडिलौ हमारौ ताको,  
करि मनुहार सुधा धार उपराजें हम ।

साजें सुख मपति के सकल समाज आज,  
चलि रतनाकर का नैसुक निवाजें हम ॥

औढर दानी भोलानाथ पर भी कवि का अत्यन्त अनुराग है —  
गग की न धार जो सिधार जटा जूटनि में

भूप विनती बिनु धधाइ धरा धैहै ना ।

कहै रतनाकर तरंग भगह की नाहि  
जो निज उमग और अग दरसैहै ना ॥

यह करुनाहूँ की कदविनी न नाथ सुनो  
ताप बिनुहों जो द्रवि आप भर लैहै ना ।

यह तौ कृपा की धुनि-धार है अपार सभु  
मानस ढरारे में तिहारे चकि रैहै ना ॥

ढरारे विशेषण का प्रयोग कितनी सार्थकता से किया गया है ।  
इसमें श्लेष है । एक अर्थ शब्द के वाच्यार्थ से प्राप्त है दूसरा  
लक्ष्यार्थ से । वाच्यार्थ ( ढालू ) की सगति कृपा-धारा से है ।  
लक्ष्यार्थ ( कृपा करने को उन्मुख रहनेवाला ) की सगति मानस से

है। मानस शब्द का श्लिष्ट प्रयोग भी दरारे के दोनों अर्थों से अपनी पट्टरी बैठाता चलता है।

अब कवि के तात्त्विक सिद्धांतों का अध्ययन भी अप्रासंगिक न होगा। अद्वैतवाद भारतीय मस्तिष्क की बहुत प्राचीन उत्पत्ति है। पर भक्तिमार्ग में सदा सेवक-सेव्य भाव ही चलता रहा। पीछे से कुछ वैष्णव आचार्यों को द्वैतवाद की वैदिकता प्रतिपादित करने की धुन सवार हुई। पर यह द्वैत सिद्धांत भाष्यों तथा शास्त्रार्थों ही तक सीमित रहा। जनता के हृदय से बहुत प्राचीन काल से दृढ़ जमे हुए सिद्धांत हट न सके। प्रायः भक्त कवियों की रचनाओं में व्यावहारिक सेवक-सेव्य भाव के पीछे अद्वैतवाद भी चलता ही रहा। तुलसीदास जी की ऐसी उक्तियाँ अद्वैत भाव ही की ओर मुकूर्ती हैं —

ईश्वर-अस जीव अधिनासी । चेतन, अमल, सहज, सुखरासी ।  
सो माया बस भयेउ गोसाईं । बंधेउ कीर मरकट की नाईं ॥

पर यह सिद्धांत की बात हुई, व्यावहारिक पक्ष इससे भिन्न है —  
सेवक-सेव्य भाव बिनु भव न तरिय उरगारि ।

इसी प्रकार के भाव अन्य भक्त कवियों के हैं। रत्नाकर जी ने भी उपासना की परिधि के भीतर सेवक-सेव्य भाव माना है। पर सिद्धांततः ये भी अद्वैत सिद्धांत के समर्थक हैं। इन पक्तियों को देखिए —

साधि हैं समाधि औ अराधि हैं न ज्ञान ध्यान,  
बाधि हैं तिहारें गुन प्रान मुकलैहैं ना ।

कहै रतनाकर रहेंगे है तिहारे भृत्य,  
दुरभर भार भरतार कौ भरैहें ना ॥

आपनी ही चिंता सो न चैन चित रख लहै,  
जगत निरुपय कौ प्रपच सिर लैहें ना ।

एकै घट नाधि साध सकल पुराई अथ,  
हम तुम हें कै घटघट में समैहें ना ॥

“हम तुम है कै” से कवि का सिद्धांत स्पष्ट हो जाता है ।  
नाचे को पक्षियों से तो अद्वैत का स्पष्ट ही समर्थन किया गया है—

एक ही साँचौ स्वरूप अनूप है  
खाँचौ यहै मन एक लकीरै ।

त्याँ रतनाकर सेस कौ भेस  
असेस लसैं भ्रम कौ भरी भीरै ॥

ता विनु ओर जो देखि परै  
धिति ताकी सुनौ श्रौ गुनौ धरि धीरै ।

लोचन द्वैतता दोष लगं  
यह एक तै है गई छे तसगीरै ॥

पर कवि उन अद्वैतवादियों में नहीं हैं जो जगत् को भ्रम मानते हैं । उसके अनुसार घरावर सृष्टि प्रभु-भय है । इसे देखना प्रभु को ही देखना है । इमे मिथ्या बताकर ज्ञान की कहानी कहनेवालों से कवि सहमत नहीं है —

देखत तुम्हें ना तौ कहा हें नैन देखत ये  
सुनत तुम्हें ना तौऽप स्रघन सुनै कहा ।

कहै रतनाकर न पावै औ तिहारी यास

नासा तौ प्रसूननि सौ ललकि लुनै कहा ॥

तेरे धिनु फाकौ रस रसना लहति यह

परसन माहिं त्वक अपर चुनै कहा ।

कोऊ धुनै ज्ञान की कहानी मनमानी बैठि

अलख लखैयनि को हम पै गुनै कहा ॥

कवि ज्ञान को मनमानी कहानी कहता है इसी से प्रकट होता है कि उसे ज्ञान मार्ग की व्यावहारिकता पर अधिक विश्वास नहीं। 'अलख लखैयनि कौं हम पै गुनै कहा' से कवि का दृष्टि में ज्ञानियों का जितना महत्त्व है उसकी भी व्यजना हो रही है। कवि ज्ञान-मतवालों को मतवाला ही समझता है तथा अपना आधार प्रभु के प्रेम ही मानता है —

आप हैं कहाँ तैं कहाँ जाइवौ कहाँ है फेरि

फाकी खोज माहिं फिरें जित तित मारे हैं ।

कहै रतनाकर कहा है फाज तासो पुनि

फाज औ अफाज के बिभेद कत न्यारे हैं ॥

भेद भावना कौ कहा फारन औ फाज कहु

फारन औ फाज के कहाँ लागि पसारे हैं ।

ये सब प्रपच गुनै ज्ञान मतवारे बैठि

हम तौ तिहारे प्रेम पान मतवारे हैं ॥

## अलंकार



भावों को रमणीयता प्रदान करनेवाली, विभावों का चित्रण करनेवाली तथा काव्योपयोगी चमत्कार की सृष्टि करनेवाली कुछ विधियाँ अलंकार हैं। काव्य का साध्य भाव-व्यजना है। अलंकार-विधान इत्यादि उसके साधन हैं। जब ये साधन न रह कर साध्य बनते हैं तो अपने कर्त्तव्य से च्युत हो जाते हैं। ये एक प्रकार की चमत्कार-पूर्ण व्यजना में सहायक होते हैं। फिर वह व्यजना आगे बढ़कर भाव-व्यजना की प्रतिष्ठा में सहायक होती है। इस प्रकार अलंकारों की रमणीयता भावों तथा रसों की रमणीयता से भिन्न चमत्कार की सृष्टि रचते हुए भी केंद्रीय भाव-व्यंजना के उपकार में—उसे ग्राह्य तथा रमणीय बनाने में—तत्पर रहती है। आलबन के नेत्रों को कमल के समान कहने से उनके सौंदर्य की व्यजना हुई जो उस आलबन पर स्थित सौंदर्य भावना को उत्तेजित करने में सहायक हुई। जो अलंकार इस आवश्यक भाव-स्थापन में जितना ही अधिक योग देते रहते हैं उतना ही उनका महत्त्व है तथा इस योग-दान में जितना पीछे पड़ते जाते हैं उतना ही अपने महत्त्व को खोते चले जाते हैं तथा इसी विपरीत दिशा की ओर उतरते उतरते अंत में भारस्वरूप हो जाते हैं। अब देखना है कि अपने साध्य को ध्यान में रख कवि किस प्रकार अपने साधनों का उपयोग करता है। हमारे मानस में भावों की स्थिति अत्यंत सूक्ष्म तथा जटिल है। अनेक भाव-धाराएँ परस्पर मिली-जुली प्रवाहित होती रहती



है। कवि का कर्तव्य अपने पाठकों के हृदय का इस भाव-धारा के केंद्र से सबध स्थापित कर देना है। फिर, उस केंद्र के सहारे पाठक संपूर्ण धारा में अवगाहन करने में समर्थ होता जाता है। इसके लिए गोचर-विधान एक उपयोगी उपकरण है। हम स्थूल तथा दृश्य स्वरूपों को जितना ग्रहण कर लेते हैं उतना सूक्ष्म भावों को नहीं कर पाते। इस लिए कवि भावों को एक गोचर स्वरूप प्रदान करता है। पर काव्य-विधान में गोचर का तात्पर्य केवल उन्हीं वस्तुओं से नहीं है जो बाह्य-करणों को ग्राह्य हों। यहाँ गोचर का सकेत उन सब पदार्थों तक है जो सुग्राह्य हों, चाहे बाह्येन्द्रियों से चाहे हृदय-वृत्तियों से। कवि झूक लेते हुए हिंडोले का वर्णन कर रहा है। हिंडोला बड़ी शीघ्र गति से इधर उधर झोंके खा रहा है। कवि इस गति को अपने पाठकों के सामने लाना चाहता है। वह स्थूल गोचर जगत् से अप्रस्तुत विधान न करके हमारे तथा अपने हृदय के भीतर टटोलता है। उसे एक ऐसा व्यापार मिल जाता है जो हिंडोले के झोंकों के बहुत मेल में बैठता है। वह उसीको सामने लाता है। यहाँ पर विधान यद्यपि स्थूल दृष्टि से गोचर नहीं हुआ पर सहृदयों के लिए अत्यंत सुग्राह्य हो गया.—

किधौं लाज मदन के मध्य परधौ मध्याजिय,

के अभिसार समै कुलकामिनि कौ धरकत हिय ।

किधौं राग कुलकानि धीच अनुरागिनि कौ चित,

सकै न ठिकु ठहराइ जात आवत नित उत इत ॥

इस प्रकार के विधान को भी काव्य में गोचर माना जाता है।

गोचर स्वरूप उपस्थित करने का तात्पर्य केवल इतना ही है कि कवि भाव-धारा के उन ठोस तटों को उपस्थित करता है जो पाठक की दृष्टि को एक केंद्र पर टिका कर किसी भाव में मग्न होने योग्य कर देते हैं। उसी हिंडोले के सौंदर्य का वर्णन करते समय जब कवि कहता है कि —

तस्मिन् तियनि की चल चितौनि कौ सार बखानौ ।

तो वह हमारे सामने एक ऐसी वस्तु रखता है जिसके सहारे प्रस्तुत के (हिंडोले के) सौंदर्य की आवश्यक व्यजना की ओर अग्रसर हुआ जा सकता है। पर नीचे की पक्तियों में गोचर-विधान नहीं हो पाया है —

सगर-कुमारनि के तारन को घावा फिप,

मानहु भगीरथ कौ पुन्य ललकारे है ।

इस से गंगा के माहात्म्य की व्यजना तो अवश्य होती है पर कोई हृदय-ग्राह्य वस्तु सामने नहीं आती। पर रत्नाकर जी ने अपनी रचनाओं में काव्योपयोगी विधान की सृष्टि करने का सदा ध्यान रखा है।

अब कवि के अलंकार विधान की एक दूसरी सलक्ष्य विशेषता के अध्ययन की ओर अग्रसर हुआ जाय। रत्नाकर जी प्रायः अपना अप्रस्तुत विधान भी प्रस्तुत की परिधि के भीतर ही करते हैं। उनकी कल्पना प्रस्तुत भाव-धारा के तटों से बहुत दूर दृष्ट कर अपना अनोखा लोक बनाने में उतनी नहीं लगती। पर इमका यह तात्पर्य नहीं कि उनके चित्रों में आकर्षण या नवीनता नहीं रहती। उदा-

हरण से यह बात स्पष्ट हो जायगी। महाराज छत्रसाल का कोई शत्रु उनसे परास्त होकर भाग रहा है। कवि उस पर उत्प्रेक्षा कर रहा है.—

कहै रतनाकर परान्यौ हाथ मार्यें दिये,

मानौ टकटोरत कहीं धौं भाग फूट्यौ है।

अत्यंत विपत्ति में लोग घबड़ा कर मार्ये पर हाथ रख लेते हैं। कवि कल्पना करता है कि वह देख रहा था कि उसका भाग्य कहीं पर फूट गया था। संभवतः उसका माथा फूट गया हो, वह उसी पर हाथ रखे हो। 'भाग्य फूटना' प्रयोग फूटने के लक्षणिक प्रयोग से प्राप्त होता है। यहाँ पर यह कल्पना प्रस्तुत की परिधि के ही भीतर कैसे अद्भुत चमत्कार की सृष्टि कर रही है। कोई स्त्री गगान्तद पर पृथ्वी पर माथा टेक कर चंद्रमा की बदना कर रही है.—

कोउ भुकि करति प्रनाम टेकि महि माथ मयकहि।

मेदति मनहुँ विसाल भाल के कठिन कुअकहि ॥

गगा स्नान से संभवत उसके भाग्य के (भाल के) कुअक तो मिट ही गए हैं। कवि कल्पना कर रहा है कि वह चंद्र-बदना के समय पृथ्वी पर माथा टेक कर माथे पर लिपे ब्रह्मा के अक्षर मिटा रही है। भाग्यलिपि मस्तरु पर अंकित रहती है इस विश्वास के आधार पर कैसी सुंदर कल्पना की गई है। उसके पाप तो उपासना जन्य पुण्य से नष्ट होंगे पर कवि एक सहायक व्यापार ही पर अपना विधान सड़ा करता है। इसी प्रकार की यह कल्पना है:—

मानत न नेंकु निरयान पदवी को, मान,  
 तेरी सुख-साजी बनराजी में घँसत जो,  
 कहै रतनाकर सुधाकर सुधा न चहै,  
 तेरौ जल पाइ कै अघाइ हुलसत जो ॥  
 यक विधि लेख की न रेख रहि जात तासु,  
 दिव्य सिकता लै भव्य भाल में घसत जो ।  
 हँसत हुलास सौं विलास पर देवनि के,  
 तेरें तीर परन कुटीर में घसत जो ॥

गगा के सिकता का इतना माहात्म्य है कि उससे पापों का नाश हो जाता है । इसके लिए उन्हें माथे पर घिसना कोई ऐमा आवश्यक कर्म नहीं है । पर कवि तो मानता है । माथे पर ब्रह्मा की वक्र लिपि लिखी हुई है । उसे जन तक बालू से रगड रगड कर घिसा न जाय तत्र तक वह कैसे मिटेगी—

यक विधि लेख की न रेख राह जात तासु,  
 दिव्य सिकता लै भव्य भाल में घसत जो ।

‘सितारा चमकना’ एक प्रयोग है । गगा की सिकता के कण चमकते ही रहते हैं । इस मुहावरे तथा एक तथ्य के सहारे देखिए कैसी सुंदर कल्पना की गई है —

आघत हों ध्यान में विधान तिहिं धामन को,  
 अदस अपाधन को फटत करारा है ।  
 कहै रतनाकर सु ताके सिकता मं चारु,  
 चमकत दीन पातकीन को सितारा है ॥

गगा के कणों में पापियों के भाग्य चमकाने की शक्ति है। पर गगातट के बालू में जो चमक होती है क्या वही पापियों के सितारे की ( भाग्य की ) चमक है ? कवि ने कल्पना को वास्तविकता से ऐसा मिला दिया है कि सधि लक्षित नहीं होती। यह कला रत्नाकर जी को छोड़ और हिंदी कवियों में प्राय नहीं मिलती। इस प्रकार का सुंदर विधान रचने में कवि को अपने फारसी ज्ञान से बहुत सहायता मिली है। फारसी तथा उर्दू साहित्यों में मुहावरों की सहायता से ऐसे चमत्कारों को उत्पन्न करने की अनेक प्रणालियाँ हैं।

गगा का जल चमकता हुआ आकाश से शंकर के मस्तक पर गिर रहा है। शंकर ने इस डर से कि कहीं गिर न पड़े चंद्रमा को कम कर सर्प से बाँध दिया है। चन्द्रमा तारों का नायक है। कवि कहता है कि संभव है अपने नायक चंद्र को ब्याल-पास में बाँधा देकर तारों की सेना आकाश से उतरी चली आ रही है। तारों की सेना से तथा जगमगाते हुए गगा-प्रवाह से स्वरूप साम्य है ही। सेना भी ऊपर ही से उतरेगी तथा गगा ऊपर से ही गिर रही है। पर कवि केवल इतने ही से विराम नहीं लेता वह गगाजल को तारों की सेना बना कर कुछ उपयोग भी सिद्ध करता है जो प्रस्तुत के एकदम मेल में है.—

कै निज नायक बँध्यौ बिलोकत ब्याल पास तैं ।

। तारनि की सैना उदड उतरति अकास तैं ॥

महाराज सगर के साठ-सहस्र पुत्र कपिल के कोप से भस्म हो गए हैं। कवि दूर न जाकर कहता है कि गगावतरण के लिए ये

साठ सहस्र नरमेध-यज्ञ सपन्न हुए । गगावतरण आगे होने ही  
वाला है । कवि ने अपनी कल्पना के सूत्र को उसी से जोड़ दिया:—

इमि सगर नृपति नदन सकल कपिल कोप परि जरि गय ।

मनु साठ सहस्र नरमेध मख गग अवतरन हित भय ॥

नीचे की कल्पनाओं को भी कवि ने अपने प्रस्तुत-प्रसंग-गगा  
माहात्म्य वर्णन-में मिला दिया है —

कोउ ढारति निर छाइ छीर लंन्हे करवा कर ।

सुर धारा पर सुधा धार मनु स्रवत सुधाधर ॥

सजि वातिनि की पाँति उमगि कोउ करति आरती ।

विधि सरवस पर वारति मनि-गन मनहु भारती ॥

इस प्रकार की एक सुंदर कल्पना और देखिए —

लखि ब्रजराज की लडैतौ धरि गँड श्री

पैड पैड ऐँडि पग धारत चलत है ।

कहै रतनाकर बिछाई मग आँखिनि के

लाख अभिलापन उभारत चलत है ॥

सुमन सुवास लाइ कचिर घनाइ रच्यो

कदुक अनद सो उछारत चलत है ।

करि करि मनौ हाथ मन दिखवैयनि के

परखत पारत सँभारत चलत है ॥

वह ब्रजराज का लडैता एक गँद उछालता हुआ जा रहा है ।

कवि कहता है कि वह गँद क्या उछालता है देखनेवालों के मन  
उछाल रहा है । न जाने उनके मन उसने अपने हाथ में कर लिए

यह अभिनव यौवन में पैर रखनेवाली वाला भी रूप-पानिप की तरंगों में सुशोभित है। भोरे भी प्रसन्न होने लगे हैं। यौवन-प्रभाकर का अभी उदय ही हुआ है। प्रभाकर शब्द यहाँ कितना सार्थक है जो दोनों ओर ठीक लगता है। यौवन ने वाला की प्रभा को बढ़ा दिया है अतः वह प्रभाकर हुआ। दूसरी ओर वह सूर्य के अर्थ में सार्थक है। यहाँ केवल प्रभाकर शब्द में श्लेष, परिकर तथा परिकराकुर तीन तीन अलकारों का सुयोग हुआ है। प्रभाकर शब्द में श्लेष होने से उसका एक अर्थ ( प्रभा करने वाला ) यौवन का विशेषण हो जाता है अतः यहाँ परिकर हुआ। जब प्रभाकर का अर्थ सूर्य लेते हैं तो यहाँ परिकराकुर हो जाता है क्योंकि तब प्रभाकर स्वयं विशेष्य हो जाता है। दोनों अवस्थाओं में शब्द की सामिप्रायता बनी रहती है। साथ ही यौवन-प्रभाकर के रूपक का चमत्कार अलग ही है। इस प्रकार रूप-पानिप से प्रारम्भ होनेवाला रूपक अतः 'कज कली-सी' में पहुँच कर अपने को उस सुन्दर उपमा का साधन बना देता है। कभी कभी कवि अपनी उक्ति से स्वयं होड़ करने लगता है तथा एक के मेल में दूसरी रचना रखता है। इसी कज कली के अलकार को नीचे की पक्तियों में कुछ परिवर्तन के साथ इस प्रकार उपस्थित किया है —

सरसन लाग्यौ रस रग अग-अगनि में,

पानिप तरगनि में घाल धिलसाति है।

कहे रतनाकर अर्नग कौ प्रसग पौन,

पाइ कपि जाइ फाति दूनी दरसाति है ॥

रति रस लपट मलिनद । मनभाषन क,  
 उर अभिलाप लाख भौति की बसति है ।  
 परम पुनीत वैस सधि कौ प्रभात पाइ,  
 अरुन उदै की कज कली सी लसति है ॥

नेत्रों से अश्रुधारा प्रवाहित हो रही है। कवि इस पर नदी का अध्यवसान करता है। देखिए यहाँ नदी का स्वरूप कितनी कुशलता से पूरा किया गया है—

जस-रस मधुर लुनाई रतनाकर कौ,  
 काननि में बरसि घटा ली ननदी चली ।  
 बहि तून पात लों सकल कुलकानि गई,  
 गुरु गिरि रोक टाक है जिमि रदी चली ॥  
 लाख अभिलाष भोर भ्रमन गँभीर लगीं,  
 उमगि उमग बाढ करति घदी चली ।  
 घोरज-करार फोरि लज्जा-द्रुम तोरि घोरि,  
 नोकदार नैननि तें निफसि नदी चली ॥

यश रूप जल की कानों में वृष्टि करके वह चली गई। मधुर यश सुन लेने पर कुलकानि का वह जाना स्वाभाविक ही है। धैर्य का करारा फूट गया है। लज्जा रूप वृक्ष द्विन्न-भिन्न हो गया है। इस प्रकार उस नदी के स्वरूप का निर्वाह बड़े कौशल से किया गया है।

रत्नाकर जी की काव्य-कला की एक और विशेषता यह है कि वे अपने अप्रस्तुत विधान को प्रस्तुत भावधारा के मेल में ही रखते हैं। इनके अप्रस्तुत ऐसे भावों को सामने नहीं लाते जिनसे प्रस्तुत



भावों की व्यंजना पर आघात पहुँचे । माता सरस्वती के कुचित  
 केशों का वर्णन करना है । शृंगार रस की व्यंजना के उपयोग में  
 आनेवाले उपमानों से देवता विषयक रति पर आघात पहुँचता ।  
 देखिए कवि ने कितनी चतुरता से अप्रस्तुत विधान किया है —

मात सारदा के मुसकात मजु श्रानन पै,  
 कलित कृपा के चारु चाव बरसत हैं ।  
 कहै रतनाकर सुकवि प्रतिभा पै मनौ,  
 मधुर सुधा से भूरि भाव सरसत हैं ॥  
 सारी सेत ऊपर सुगंध कच कुंचित यो,  
 छहर छधीले मुरघानि परसत हैं ।  
 इद्रनील-खचित कवित्तनि के दाम मनौ,  
 रजत-पटी पै अभिराम दरसत हैं ॥

कवि प्राचीन काव्य-परंपरा से प्राप्त उपमानों को योंही  
 नियोजित करके सतुष्ट नहीं हो जाता है, वह उनका विधान करते  
 समय भी कुछ कौशल प्रदर्शित करता है । देखिए पँखड़ियों से  
 घेष्टित कमल-कली का स्वरूप कैसी कला से पूरा किया गया है —  
 सूनौ निहारि बिलोकि इतै उत, रोकि लियौ मग कुंज गली कौ ।  
 अँगुरी चूमि चितै चटकाइ, घलाइ लै भाइ बिहाइ छली कौ ॥  
 ठोडो ठगी ठसकीली दिप कर-कज किए अनुहार फली कौ ।  
 चूमि फपोल विहाइ विलोकत श्रानन धीवृपमानु-छली कौ ॥

कृष्ण के हाथ की अँगुलियाँ कमल की पँखड़ियों का काम दे रही  
 हैं । बीच में 'ठसकीली' ठोड़ी कमल कलिका सी है । इस प्रकार के

विधान सूक्ष्म निरीक्षण तथा उर्वरा कल्पना शक्ति पर निर्भर रहते हैं। रत्नाकर जी में इन दोनों का समुचित सामंजस्य सदा बना रहता है। इसी से उनके अप्रस्तुत-विधान में सर्वत्र एक नवीनता तथा अद्भुत चमत्कार सदा मिलते हैं। अशुभान अश्वमेध के घोड़े को खोजता खोजता अंत में पातालगामी मार्ग पर पहुँचता है। उसकी गहराई को वह दृष्टि से थाह रहा है। थाहने के लिए डोर इत्यादि की आवश्यकता होती है। ऐसी अवस्था में दृष्टि के ऊपर यह आरोप कितना सुंदर तथा सार्थक हुआ है। ऐसे व्यापारों में सलम रहने पर दृष्टि-रश्मियाँ एक को डोर रूप में केंद्रित हो जाती हैं —

इक दिन देख्यौ जात भूमि नीचें कौ मारग ।

सगर-सुतनि कौ खन्यौ अतल बितलादिक-पारग ॥

तिहि लखि ललकि कुमार लग्यौ दग डोरनि थाहन ।

कछु बिस्मय कछु हर्ष कछुक चिता सो चाहन ॥

अलंकार-विधान करते समय कभी तो कवि भावों को स्पष्ट करने या रमणीय बनाने की ओर ध्यान रखता है तथा कभी वाह्य-स्वरूपों के चित्रण की ओर। कभी-कभी भावों तथा वाह्य-दृश्यों की एक साथ योजना करनी पड़ती है। ऐसी परिस्थितियों के अनुकूल अप्रस्तुत बहुत कम मिल पाते हैं क्योंकि ससार में मानव-हृदय के अतरंग भावों तथा उनसे उत्पन्न वाह्य आंगिक विकारों तथा चेष्टाओं को एक साथ अलंकृत करनेवाले उपादान बहुत कम मिलते हैं। पर जो कवि ऐसी सश्लिष्ट योजना करने में जितना व्यापक तथा

विस्तृत अधिकार रखते हैं उनके अप्रस्तुत-विधान में उतनी ही सम-  
णीयता तथा काव्योपयुक्तता रहती है। भीष्म पितामह घोर युद्ध में  
प्रवृत्त हैं। उनके तीक्ष्ण वाणों से कट कट कर रूढ़ पृथ्वी पर इधर  
उधर छटपटाते हुए लोट रहे हैं। यहाँ पर कवि को उन योद्धाओं  
की पीड़ा का भी प्रत्यक्षीकरण करना है तथा लोट पोट होते हुए  
रुड़ों का भी। पर पहले कवि इतना ही कहता है.—

मुंड लागे कटन पटन काल-कुंड लागे,

रुड लागे लोटन निमूल कदलीनि लौं ।

छिन्नमूल कदली वृक्ष जैसे गिर पडते हैं वैसे ही कटे हुए रुड  
पृथ्वी पर गिर कर लोट रहे हैं। इन दोनों व्यापारों में बाह्य साम्य तो  
अवश्य है। पर कटे हुए कदली वृक्षों को देख कर हमारे हृदयों में  
कोई विशेष भाव नहीं उत्पन्न होता। इस अलंकार योजना को  
भाव विधान की दृष्टि से उदासीन ही कहना होगा। पर कवि आगे  
कहता है —

कहै रतनाकर बिलुड रथ घाजी-भुड

लुड मुड लोटैं परि उछरिति मीनि लौं ।

यहाँ पर दु रा से छटपटाती हुई मछलियों को सामने रख कर  
कवि हृदय-पक्ष को भी सामने रखने में सफल हुआ है। रतनाकर जी  
ने अपने अप्रस्तुत-विधान में यथासाध्य भाव तथा गोचर-स्वरूप,  
दोनों को प्रत्यक्ष करने का प्रयत्न किया है। जहाँ दोनों की एक  
साथ व्यञ्जना करनेवाले अप्रस्तुत नहीं मिल सकते थे वहाँ बाह्य  
दृश्यों की स्पष्टता कर भावों ही की ओर ध्यान रखा है। ऐसा

करते रहने से उनके अलंकार भावों के लिए भार स्वरूप नहीं हुए हैं, वे भी भाव-व्यंजना के अत्यंत आवश्यक अंग से प्रतीत होते हैं। साठ-सहस्र पुत्रों के भस्म हो जाने का समाचार सुन कर सगर की रानियों की क्या अवस्था हुई होगी ? वे पछाड खा खा कर इधर उधर लोटने लगीं। यदि कवि उस व्यापार को प्रकट करने को परिश्रम से थके हुए घोड़ों के घूल में लोटने के दृश्य को सामने लाता तो कहना होता कि वह हृदयहीन है क्योंकि बाहर से लाया हुआ यह व्यापार प्रस्तुत भाव-बारा के मेल में न बैठता, पर देखिए कवि कैसी भाव-पूर्ण योजना करता है.—

लार्गी खान पछाड धाड मारन सग रानी ।

मानहु माजा मज्जि तलफि सफरी अकुलानी ॥

प्रसंग के अनुसार जन भाव का महत्त्व होता है तो रत्नाकर जी उसी को लक्ष्य कर अप्रस्तुत-विधान करते हैं। ऐसे विधानों में बाह्य-स्वरूपों का साम्य चाहे उतना न मिले पर उपर से आई हुई वस्तुओं का प्रसंग-प्राप्त भावों के साथ अवश्य साम्य रहता है। वही ऊपगवाला प्रसंग है। सगर ने पुत्रों के भस्म हो जाने का समाचार सुना है —

मयी भूप जड-रूप अंग के रग सिराप ।

बजाघात सहस्र साठ सर्गहि सिर आप ॥

कढयो कठ नहि वेन न नैननि आँसु प्रकास्या ।

आनन भाव विहीन गाँय ऊजड ला भास्यौ ॥

महाराज जड रूप हो गए। अंगों की कान्ति ( रग ) नष्ट हो

गई। बाणो मूक हो गई। नेत्रों में आँसू तक न आए। सर्वत्र उदासी छा गई। कवि ने शोक के इस व्यापक स्वरूप के मेल में ऊजड़ गाँव का दृश्य उपस्थित किया है। उजड़े हुए सूनसान जन-हीन गाँव का शोक से उदास मुख के साथ कितना भाव-साम्य है। रत्नाकर जो अप्रस्तुत उपस्थित करते समय इसी प्रकार के साम्य पर अधिक दृष्टि रखते हैं। ऐसे अप्रस्तुत भाव-व्यजना में बहुत योग देते हैं। यदि भय इत्यादि की व्यजना अभीष्ट होती है तो कवि वैसे ही उपमान भी प्रस्तुत करता है। देखिए भीष्म के तीव्र गति से छूटने वाले बाणों की गति तथा भयानकता का इस विधान में कैसा सुंदर निर्वाह हुआ है —

लच्छ लच्छ भीष्म भयानक के बान चले,

सबल सपच्छ फुफुकारत फनीनि लों।

सपच्छ तथा सबल फुफुकारते हुए फणी भयानक बाणों के वाह-स्वरूप अर्थात् गति, आकार-प्रकार, वणे इत्यादि को ही नहीं चित्रित कर रहे हैं, वे भाव के भी मेल में बंटे हैं। क्षत करना, प्राण लेना इत्यादि भयानक कार्यों की शक्ति जैसी बाणों में है वैसे ही फणियों में भी। इस प्रकार यह उपमान प्रस्तुत के पूरे मेल में बैठा है। वीर अभिमन्यु शत्रुओं की सेना को देखिए कैसा चीरता हुआ घुसा जा रहा है—

सारदूल सावक वितुड-भुड में ज्यौं त्यौंहीं,

पैठ्यौ चक्रन्यूह की अनूह अरधर में।

यह उपमान वीर रस के कैसा उपयोगी है। बल, उत्साह,

निर्भयता, भयानकता इत्यादि की एक साथ ही व्यजना हो जाती है। रत्नाकर जी इस प्रकार के साम्य का ध्यान उस समय भी रखते हैं जब अनक अप्रस्तुतों की कड़ी सी बाँध देते हैं। गुरु गोविंदसिंह के शत्रुओं की सेना को छिन्न-भिन्न कर बाहर निकलने के दृश्य को देखिए —

जैसे मदगलित गयदनि के बृद बेधि,  
 कदत जरुदत मयद कडि जात है।  
 कहै रतनाकर फनिदनि के फंड फारि,  
 जैसे बिनता कौ नंद कडि जात है।  
 जैसे तारकासुर के असुर समूह सालि,  
 स्कद जग घद निरदद कडि जात है।  
 सूया सरहिंद-सेन गारि यों गुर्दिद कदयौ,  
 घसि ज्या विधुतुद कौ चद कडि जात है।

जब कवि को भीष्म अभिमन्यु आदि किसी वीर पुरुष के आक्रमण की भयानकता, उग्रता इत्यादि का स्वरूप उपस्थित करना अभीष्ट रहता है तो इन वीरों को केदरी घना रर शत्रु सैन्य को गज समूह इत्यादि बनाता है पर जब इनके पराक्रम को दिखाना चाहता है तो आक्रमण में तित्तिर पितर होती हुई शत्रु सेना को फेल ही घना देता है क्योंकि यहाँ उस सेना की आक्रमण का अपरोध करने की शक्ति तथा क्षमता दिखाना अभिप्रेत नहीं, केवल अपने योद्धा की शक्ति दिखाना अभीष्ट है। देखिए देवी दुर्गावता के आक्रमण का अपरोध करने में अममर्ष शत्रु सैन्य कैसी फटी चली जा रही है —

देवी; दुरगावती के धावत मत्तेच्छ सैन,

फाटि चली फेन लौं रुकी ना हरफहु मै ।

उसी प्रकार प्रतापी प्रताप के सामने शत्रु सैन्य बादल के समान नष्ट हो गई —

कुत करखार सौ प्रचार करि धार दारि,

केते दिये डारि केते भभरि भगाने हैं ।

प्रबल प्रताप ताप-दाप सौं हवा है सह,

बहल समान मुगलदल धिलाने हे ॥

‘हवा हो जाना’, अपनी रक्षा के लिए तीव्रता से भाग जाना-प्रयोग बादलों को उडा ले जाने के कार्य में वितना योग दे रहा है । जब हवा अधिक होती है तो बादल उड जाते हैं । मुहावरों का ऐसा समुचित प्रयोग रत्नाकर जी की एक विशेष कला है जो हिंदी के अन्य कवियों में नहीं मिलती ।

प्रायः रसों तथा भावों की व्यञ्जना में आलवन का चित्रण एक महत्व का अंग होता है । कुछ रसों में तो आलवन ही सब कुछ होता है । शृंगार रस में यद्यपि विभाव, अनुभाव आदि सभी आवश्यक हैं पर रस का मूल आधार आलवन का स्वरूप ही है । अतः कवि भी अलकार-विधान आदि युक्तियों से उस आलवन को प्रत्यक्ष करने तथा उसे रसोपयोगी बनाने में प्रयत्नशील रहते हैं । इस कार्य में कवि को साम्य पर निर्भर अलकारों से जैसे, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा अपहृति से बहुत सहायता प्राप्त होती है । अद्भुत कल्पना का प्रदर्शन करने तथा चमत्कार की सृष्टि करने में विरोध, विपम ऐसे अलकारों

से सहायता मिलती है। पर सोदर्यादि की व्यजना में उपर्युक्त विधियाँ ही समर्थ हैं। देखिए यह उपमा सोदर्य, वर्ण (पीत), कान्ति, चचलता आदि की एक साथ व्यजना करने में कितनी समर्थ है—

सुभ सुघरइ-दीपक-लौ सी गोप-कुमारी,

भूपाली लौ देति कान्हरायहि सुरा भारी ।

उसी प्रकार इस उपमा को देखिए —

पाती लै चितौति चहुँ ओरनि निहोरनि सों

आई धन बाल ज्यों तरंग छवि-चारी की ।

उसके चारों ओर चचलता से देखने की क्रिया के मेल में तरंग कैसी ठीक लगती है। 'छवि-चारी' के रूपक से इस उपमा की सिद्धि में कितनी सहायता मिल रही है।

देखिए इस उपमा में कितनी सुकुमार कल्पना है तथा उससे कितनी कमनीय व्यजना प्राप्त हो रही है —

फूलन की सेज तैं सुगध सुपमा सी उठी,

प्रात अंगिरात गात आरस गहर है ।

वह रात में पुष्प शैल्या पर लेटी थी। प्रात काल अँगड़ाती हुई उठी है। कवि कहता है कि वह सुगंध तथा सुपमा सी उठी है।

दोना उपमानों से नायिका के सोदर्य को व्यजना में कितनी सहायता मिली है। पहली कल्पना-सुगंधसी-का आधार भा है। रात भर पुष्पों के ससर्ग में रहने से उसका शरीर अवश्य सुगंधित हो गया होगा। इस उपमा-सिद्धि में अतिशयोक्ति का हाथ चढ़ा तक



है, यह भी देख लेने की बात है। पर सहृदय इस पर मुग्ध ही हो सकते हैं। कवि नहीं चाहता कि उसका विधान नोच नोच कर, विकृत कर देखा जाय।

कवि जिन उपमानों को नियोजित करता है वे आलम्बन-गत सपूर्ण विशेषताओं की व्यञ्जना में प्रायः समर्थ नहीं हो पाते क्योंकि प्रकृति ने अपनी रचना करते समय कवियों की आवश्यकताओं पर ध्यान रख कर कार्य नहीं किया है। पर जो कवि अपने निरीक्षण के क्षेत्र में से ऐसे उपमान भी लाने में समर्थ होता है जो कम से कम एक विशेषता की भी समता कर सकें वह अपने उद्देश्य में सफल होता है। पर उपमानों को नियोजित करते समय कवि इस बात के सकेत की आवश्यकता नहीं समझता कि किस उपमान को उपमेय की किस विशेषता के मेल में रखा गया है। इसके लिए वह सहृदय पाठकों का कल्पना पर निर्भर रहता है। शरीर का उपमान यष्टि प्रायः व्यवहृत होता है पर इसके द्वारा कवि केवल यष्टि की लपलपाहट का आरोप चंचल शरीर पर करना चाहता है। उसी प्रकार चंचल चरों के मेल में डबती, उतराती, तिरती सफरी रखी जाती है। वस। कवि इतना ही चाहता है। देखिए —

गोरे गात सुहात स्वच्छ कलधौत छुरी से ।

तिन मैं चल बख चमचमात सुंदर सफरी से ॥

कवि उत्प्रेक्षा के द्वारा जो उपमान लाता है उनमें उपमेय से मिलने वाले अनेक प्रकार के साम्यों का ध्यान रखता है। सुलोचनी स्त्रियाँ मुसक्याती हुई जल-क्रीडा में तत्पर हैं। देखिए उनकी

विविध चंचल क्रीडाओं, सौंदर्य, मुसकान आदि की व्यजना में यह उत्प्रेक्षा कितना योग दे रही है —

सुमुखि सुलोचनि वृन्द मंद मुसकात फलोलत ।  
 दर-बिकासत अरर्बिद मनौ धीचिन विच डोलत ॥  
 'दर-विकसित' से मुसकान का आभास मिल रहा है ।

उसी प्रकार इस उत्प्रेक्षा को देखिए—

सुमुखि-वृद सानद सुघर तन रतन सजाप ।  
 बिहरत बलित विनोद ललित लहरत जल भाप ॥  
 तारनि सहित अमदचंद - प्रतिर्विष मनोहर ।  
 मनु बहु बपु धरि फबत फलक-जुत फटिक सिला पर ॥

गंगा में स्नान करती हुई स्त्रियों की तैरते समय की चंचल क्रीडाओं के मेल में यह उत्प्रेक्षा देखिए —

तैरत वृडत तिरत चलत शुभकी लें जल में ।

चमकति चपला मनहुँ सरद घन-विमल पटल में ॥

रत्नाकर जी प्राय सपूर्ण प्रस्तुत दृश्य को अप्रस्तुत विधान के के समय अपनी दृष्टि के समुदाय रखते हैं । यह उत्प्रेक्षा देखिए —

कोउ लकहिँ लचकाइ लचकि कच-भार निचोरति ।

मर्कत बल्लिनि मीडि मजु मुकता - फल भोरति ॥

यहाँ काले केश, श्वेत जल-विंदु तथा लचकने और निचोड़ने की क्रियाओं के एक साथ अप्रस्तुत उपस्थित किए गए हैं । कवि ने कल्पना से एक ऐसे विधान की सृष्टि की है जो प्रस्तुत के पूरे मेल में बैठता है ।

ऐसे ही एक दृश्य के मेल में यह उत्प्रेक्षा देखिए,—

निकसत चारु चुभकी लै मुख मडल पै

केसनि कौ कलित कलाप मडि आयौ है ।

मानौ निज वैरि के कढ़त रतनाकर तैं

व्योम तैं पसरि तम-तोम बडि आयौ है ।

ताहि सरुभाइ उभकाइ सीस टारधौ वाल

भाव यह चित्त पै सचाव चडि आयौ है ।

मानौ मद राहु के निवारि तम फद वद

अमल अमद चारु चद फडि आयौ है ।

समस्यापूर्ति के आग्रह से रत्नाकर जी ने एक-आध बार 'करामाती' उत्प्रेक्षाओं की भी सृष्टि की हैं। एक उदाहरण देखिए,—

गोकुल गाँव में फाग मच्च्यौ

दुरिहारिन के उर आनंद भूले ।

मूठ चलावत स्याम चितै

रतनाकर नैन निमेष हैं भूले ॥

लाल गुलाल की धूँधरि में

ब्रज घालनि के इमि आनन तूले ।

काम-कलाकर की मनौ मूठ सां,

पावकपुज में पकज फूल ॥

चित्रण का कार्य यों तो उपमा, रूपक, अपन्हुति इत्यादि से भी लिया जाता है पर इस कार्य में जितनी वस्तुत्प्रेक्षा समर्थ है

छतना कोई अन्य अलंकार नहीं। इस अलंकार में कवि की प्रतिभा को झीड़ा करने के लिए बहुत विस्तृत क्षेत्र मिलता है। अब प्रसंगानुसार यह देख लेना आवश्यक होगा कि कवि ने दृश्यों के चित्रण में इस अलंकार का कैसा प्रयोग किया है। गंगा की धारा चंचल तरंगों की झीड़ा के कारण सुंदर दृश्य उपस्थित करती हुई प्रनाहित हो रही है। देखा इसके मेल में कैसा दृश्य उपस्थित किया गया है—

जल सां जल टकराह फहँ उच्छ्रलत उमगत ।

पुनि नीचें गिरि गाजि चलत उच्चग तरगत ॥

मनु फागदी कपोत गोत के गोत उडाप ।

लरि श्रति ऊँचें उलरि गोति गुधि चलत सुहाप ॥

गंगा की श्वेत वर्ण की चंचल तरंगों आपस में टकराती हुई ऊपर उछलती हैं, फिर नीचे गिरती हैं। इनके ऊपर आपस में मगडते हुए कपोतों का आरोप किया गया जो कुछ दूर ऊपर को उड़ कर फिर नीचे उतर आते हैं। उत्प्रेक्षा की विशेषता प्रस्तुत अप्रस्तुत के बीच विप प्रतिविप भाव की पूर्ण रक्षा में है। ऐसा ही इस उत्प्रेक्षा में हुआ है—

फहँ पौन नट निपुन गौन को वेग उछारत ।

जल-कडुफ धे वृद पारि पुनि गहत उछारत ॥

मनौ हस मन मगन सरद बाहर पर खेलत ।

भरत भोंवरैं झुरत मुरत उलहत अबहेलत ॥

गगोचरि तैं उतरि तरल घाटी में श्राई ।

गिरि-सिर तैं चलि चपल चद्रिका मनु छिति छाई ।

बक - समूह एक सग गोति गिरि तुंग-सिखरत ।

गण फैलि दुहुँ-बाहु धीचि कै फावि फहरत ॥

प्राकृतिक दृश्यों के वर्णन में कवि ने ऐसी ही कला से काम लिया है। नीचे चाँदनी के ऊपर की गई उत्प्रेक्षा देखिए:—

छिट्कति सरद-निसा की चाँदनी सौँ चारु,

दीपति के पुज परें उचटि उछारे हैं ।

स्वच्छ सुखमा के परि-पूरित प्रभा के मनौ,

सुंदर सुधा के फूटि फवत फुहारे हैं ॥

इसी प्रसंग में साम्य पर निर्भर प्रतीप, व्यतिरेक आदि अन्य अलकारों को देखा लिया जाय। देखिए इन पक्तियों में प्रतीप तथा व्यतिरेक दोनों अलकारों की कैसी मित्रता-पूर्ण योजना हुई है—

सो तौ करै कलित प्रकास कला सोरस लौं,

यामैं वास ललित कलानि चौगुनी कौ है ।

कहे रतनाकर सुधाकर कहावै वह,

याहि लखें लगत सुधा कौ स्वाद फीकौ है ।

समता सुधारि औ प्रिसमता विचारि नीकैं,

ताहि उर धारि जो विसद प्रजटीकौ है ।

चारु चाँदनी कौ नीकौ नायक निहारि कहौ,

चाँदनी कौ नीकौ के हमारौ चाँद नीकौ है ॥

केवल प्रतीप की योजना यहाँ देखिए—

आजु हो गई ती नदलाल वृषभानु-भौन,

सुधि ना तहाँ की सुधि नँकु बहरति है ।

कहै रतनाकर विलोकि राधिका कौ रूप,  
 सुखमा रती की ना रतीकु ठहरति है ।  
 विनोक्ति के साथ प्रतीप की योजना यहाँ देखिए —  
 अंजन विनाहँ मन-रजन निहारि इन्है,  
 गजन हँ खंजन गुमान लटे जात हैं ।  
 कहै रतनाकर विलोकि इनकी त्यों नोक,  
 पचवान - वाननि के पानी घटे जात हैं ।  
 स्वच्छ सुखमा की समता की हमता सा खिले,  
 विविध सरोजनि सो होज पटे जात हैं ।  
 रग है रो रग तेरे नैननि सुरग देखि,  
 भूलि भूलि चौकड़ी कुरग फटे जात हैं ।  
 शब्द के इस वर्णन में अपन्हृति देखिए —  
 विकसन लागे फल कुमुद कलाप मजु,  
 मधुर अलाप अलि अगलि उचारे है ।  
 कहै रतनाकर दिगगना-समाज स्वच्छ,  
 कास मिसि हास के विलासनि पसारें है ।  
 फार-चाँदनी में रोन-रंती की बहार हेरि,  
 याही निरधार हो हुलास भरि धारै है ।  
 जीति दल घादल के परव पुनीत पाइ,  
 कूल कालिंशी के चद रजत बगारै है ।

यहाँ केवल "कास मिसि हास के विलासनि पसारै है" पक्ति से प्रयोजन है, क्योंकि अपन्हृति इसी में है । अन्य अलंकारों पर

भी पाठक मुग्ध हो सकते पर उनके उल्लेख की उतनी आवश्यकता नहीं है।

सादृश्य पर निर्भर रहनेवाले अलंकारों में रूपक का भी महत्व का स्थान है। यह भाव-व्यजना में सहायता पहुँचाने के साथ ही एक प्रकार के चमत्कार की सृष्टि भी करता है। इसका आधार लक्षणा है। किसी को अधिक साहसी तथा पराक्रमी देखकर हम कहते हैं 'वह सिंह है', उसी प्रकार किसी भीरु-प्रकृति पुरुष को देख हम उसे सियार कह देते हैं। ऐसी उक्तियों का आधार उपमेय तथा उपमान में प्राप्त होनेवाला गुण-साम्य है। किसी को सिंह बना कर हम उसके पुरुषार्थ आदि की व्यजना करना चाहते हैं। यही कार्य अविधा के द्वारा भी किया जा सकता था। पर वह बात न आ पाती जो लक्षणा प्रयोग से प्राप्त होती है। लक्षणा हम जो कहना चाहते हैं उसकी प्रतिमा खड़ी कर देती है। ऐसी प्रतिमाएँ काव्य-कला के लिए बहुत अनुकूल पड़ती हैं क्योंकि कवि किसी बात को सूचना ही नहीं देना चाहता वह उस वस्तु के प्रति एक भाव भी जगाना चाहता है। किसी मूर्ख पुरुष को केवल मूर्ख या महामूर्ख कह कर हम उसके विषय में कुछ साधारण धारणा उत्पन्न कर सकते हैं, पर उसे 'गदहा' कह कर हम उसकी मूर्खता को साक्षात् सम्मुख रख कर देते हैं। इस प्रकार के प्रयोगों की परंपरा को ले कर चलनेवाला रूपकालंकार भाव-व्यंजना के लिए बहुत ही आवश्यक उपकरण है। ऐसी उक्तियों में प्रारंभ में कुछ अर्थ सगति में बाधा होती है। यह बाधा

चमत्कार की सृष्टि करती है। इस प्रकार रूपक दोनों कार्यों में—  
 रमणीयता संपादित करने तथा काव्योपयोगी चमत्कार की सृष्टि  
 करने में—समर्थ होता है। पर जन कवि आवश्यक साम्य का  
 विचार न कर इसकी योजना करते हैं तो इसके महत्व तथा उपयो-  
 गिता को नष्ट कर देते हैं। परंपरित तथा साग रूपकों में तो यह  
 आवश्यक साम्य प्रायः नहीं ही प्राप्त हो पाता है। रत्नाकर जी ने  
 रूपकालंकार की योजना बड़ी कलापूर्ण शैली से की है। जन वे  
 देखते हैं कि साम्य बहुत दूर तक नहीं प्राप्त होता तो वे इसका  
 कुछ हलका सा आभास देकर दूसरे अलंकारों की ओर बढ़ जाते  
 हैं। इसी से कवि के प्रायः अलंकारों में रूपक का एक सुंदर पुट  
 मिलता है। उपमा तथा रूपक का चाँदनीय मेल तो अनेक  
 स्थानों पर मिलाया गया है। कहीं उपमा का पर्यवसान रूपक में हो  
 गया है तथा कहीं रूपक का पर्यवसान उपमा में हो गया है।  
 एक उदाहरण—

चलत न चारधौ भाँति कोटिनि विचारधौ तऊ

दावि दावि हारधौ पै न टारधौ टसकत है।

॥ परम गहीली वसुदेव देवकी की मिली

चाह बिमटो हूँ सों न खँचौ खसकत है।

। कढ़त न धर्यो हूँ हाय विथके उपाय सबै

धीर-आरु छीर हूँ न धारे धसकत है।

ऊधौ ब्रज-वास के विलासनि को ध्यान धस्यौ

निस दिन काँटि ला करेजँ कसकत है।



यहाँ 'चाह-चिमटी', 'धीर-आक-छीर', आदि में रूपक है। पर अत में पहुँचकर यह रूपक शृंगला उपमा की सिद्धि में सहायता पहुँचाता है। पाठकों को रत्नाकर जी की कृतियों में ऐसे उदाहरण स्थान स्थान पर मिलेंगे जिनमें रूपक तथा उपमा का अथवा किसी अन्य अलंकार का सामजस्यपूर्ण गठन किया गया है। अनेक अलंकारों में तो रूपक आधार-भूत उपस्थित हुआ है। साग-रूपक के ढग के दूर तक चलनेवाले आरोपों में भी कवि ने प्राय किसी न किसी प्रकार के साम्य का ध्यान रखा है। देखिए—

प्रथम भुराह चाय-नाय पे चढ़ाह नीकें  
 न्यारी करी फान्ह कुल-कूल हितकारी तें ।  
 प्रेम रतनाकर की तरल तरग पारि  
 पलटि पराने पुनि प्रन पतवारी तैं ॥  
 और न प्रकार अथ पार लहिवै कौ कञ्चू  
 अटकि रही हैं एक आस गुनवारी त ।

यहाँ प्राय आरोपों का कुछ न कुछ आधार है। जिस प्रकार कुल अमर्यादित उच्छृंगलता का अवरोध करता है उसी प्रकार नदी का तट। कुल की विधियों को शिरोधार्य करके चलनेवाली रमणी को व्यर्थ की विपत्तियों में नहीं पडना पडता उसी प्रकार नदी-कूल पर वैधी रहने वाली नाव को निमज्जित होने का भय नहीं रहता। गुन शब्द के श्लिष्ट प्रयोग ने भी एक रूपक की सिद्धि में सहायता पहुँचाई है। पर इम आरोप का आधार केवल श्लेष ही नहीं है। प्रेमी यदि आशा की टोरी से वैधा न रहे तो निपम वियोग की

आँधियों से डगमगा कर प्रेम समुद्र में भग्न हो जाय। जैसे टोर नाव को थामे रहती है, वैसे ही आशा प्रेमी के जीवन का आधार है। इसी प्रकार और साम्यों को भी देखा जा सकता है।

पर कवि द्वारा प्रस्तुत सब रूपकों में ऐसा साम्य पाना असंभव है। देखिए, इसी उदाहरण में साम्य बहुत ही कम मिल रहा है —

यातनि की ललित लपेट कदली फें फेंट,

अरथ - कपूर भरपूर सरसत है।

कहै रतनाकर सुकोम लेखिनी फें सुचि,

आखर को रोचन रुचिर दरसत है ॥

रूरे रस सिधु-अवगाही मति सुकि माहिं,

उकि जुकि मुकिनि को पुज परसत हं।

सारद-सुसीले मद दास स्वगति धारिद तें

जय सुखकारि रूपा-धारि धरसत है ॥

फिर भी रत्नाकर जी के साग-रूपक और कवियों के रूपकों को अपेक्षा बहुत ही सफल रहे हैं। सभ्यत जितने अधिक साग-रूपक रत्नाकर जी ने लिखे हैं उतने किसी अन्य हिंदी कवि ने नहीं लिखे। तुलसीदास ऐसे कवियों के साग-रूपकों में भी कहीं कहीं व्यर्थ का शब्दाडंबर ही प्राप्त होता है। उदाहरण के लिए 'कामधेनु काशी' वाले रूपक में 'कर्ण-घटा' मोहल्ले को कामधेनु के गले का घटा धनाया गया है। यहाँ केवल शब्द-साम्य ही प्राप्त है। ऐसे धोये साम्यों पर श्रेष्ठ कवि निर्भर नहीं रहते। तुलसीदास जी ने भी ऐसा एक-आध स्थल पर ही किया है। इस में

सदेह नहीं, रत्नाकर जी ने भी आवश्यक साम्य को अनुपस्थिति में भी आरोप किए हैं, फिर भी वे रूपकों के बहुत ही मफल लेखक हैं ।

रूपकों की पटरी बैठाने की धुन में कभी कभी कवि ने कुछ त्रुटियाँ भी की हैं । एक उदाहरण देखिए:—

जासौ जाति विषय विपाद की विवाई वेगि  
चोप चिकनाई चित चारु गहिघौ करै ।

कहै रतनाकर कवित्त घर-व्यजन में  
जासौ स्वाद सौगुनौ रुचिर रहिघौ करे ॥

जासो जोति जागति अनूप मन-मदिर में  
जड़ता विपम-तम-तोम दहिघौ करै ।

जयति जसोमति के लाडिले गुपाल, जन  
राघरी रूपा सौं सो सनेह लहिघौ करै ॥

विवाई पैर में होती है । भगवान का प्रेम यदि श्लेष के आग्रह से पैर की विवाई दूर करने लगेगा तो कितना बड़ा दोष होगा । यही त्रुटि है ।

परंपरित रूपकों में प्रायः विना साम्य के योंहीं परपरा मिलाने को आरोप कर लिया जाता है । रत्नाकर जी ने परंपरित रूपक अधिक नहीं लिखे हैं । कुछ स्थानों पर तो परपरा-निर्वाह के साथ ही आवश्यक साम्य की भी रक्षा हुई है । एक उदाहरण.—

आप ही सिगावन कौं जोग मथुरा तैं तोपै

ऊधौ यै वियोग के वचन घतराघा ना ।

कहे रतनाकर दया करि दरस दीन्यो  
 दुख दरिदै कों, तीपे अधिक बढायो ना ॥  
 टुकटुक हैहै मन मुकुर हमारी हाय  
 चूकि हूँ कठोर बैन-पाहन चलावो ना ।  
 एक मनमोहन तौ गसिके उजारयो मोहिं  
 हिय में अनेक मनमोहन वसावो ना ॥

मुकुर वाद्य स्वरूपों का प्रतिनिध प्रहण करता है, मन भावों को प्रहण करता है । कठोर वाणी पर पत्थर का आरोप भी काव्योचित है । अधिक अभेद तथा न्यून अभेद रूपकों की एक साथ ही योजना यहाँ देखिए —

अधर-सुधाधर कों देखति कहा हो उती,  
 देखौ यह सुधर सुधाधर धरा का है ।

पृथ्वी का चद्र ( धरा कौ सुधाधर ) कहने से न्यून अभेद रूपक सिद्ध हुआ । कवि ने अधिक अभेद रूपक का आभास वड़ी चतुरता से दिया है । यह 'अधर' शब्द के शिल्प प्रयोग पर निर्भर है । कवि कहता है कि यह चद्रमा तो अधर में निराधार लटका है । पर यह पृथ्वी का चद्र एक आधार पर ठिकाने से स्थित है । यही इस चद्र की अधिगता है ।

प्रकृत अर्थान् उपमेय में उपमान के सशय को सदेहालकार कहते हैं । यह साम्य के आधार पर बहुत आगे घटी हुई कोटि है । उपमा, उत्प्रेक्षा आदि में प्रकृत पर अप्रकृत का आरोप किया जाता है । इस आरोप की प्रत्येक अलंकार में भिन्न भिन्न शैलियाँ

होती हैं। उपमेय उपमान के बीच सदेह की उद्भावना कर कवि उनमें प्राप्त होनेवाले साम्य की बहुत अधिक व्यजना करने में समर्थ होता है। जब प्रस्तुत में अप्रस्तुत का सदेह होने लगता है तो यह प्रत्यक्ष ही है कि प्रस्तुत अप्रस्तुत में इतनी अधिक समता है कि दर्शक उनका पृथक् पृथक् निर्देश नहीं कर पाते। यहाँ दोनों कोटियाँ समान रहती हैं। समता के चल उपमेय तथा उपमान एक बार ठीक आमने सामने बैठ जाते हैं। इस अलंकार के ढाँचे को आधार बना कर कवि अनेक अप्रस्तुत एक साथ नियोजित करने में समर्थ होता है। अनेक उपमानों की योजना उपमा-माला इत्यादि में भी संभव है। पर सदेह की शैली से एक साथ ही अनेक उपमान अधिक चमत्कारक होते हैं। प्रायः जब कवि उपमानों की शृंखला को बहुत बढ़ाने लगते हैं तो साम्य की उपेक्षा कर देते हैं। पर श्रेष्ठ कवि सदेह की प्रत्येक नवीन कोटि में प्रकृत अप्रकृत के बीच आवश्यक साम्य को अपना आधार अवश्य बनाए रहते हैं। रत्नाकर जी के शिवा जी की दुधारा के इस वर्णन को देखिए —

कैधों खल मडल उदड चड दडन फो,

उदत अखडल कौ अस्त्र दमकत हैं।

फहै रतनाकर कै —

इयवफ कौ अव

चमकत कैधों सूर सरजा-दुधारा किधों,

सहर सितारा कौ सितारा चमकत है ॥

शिवा जी की दुधारा शत्रुओं के लिए कालरूपिणी है। अतः उसके लिए वैसे ही भयानक उपमान भी रखे गए हैं। पर वह दुधारा सितारा नगर निवासियों के भाग्याकाश की तारक-रूपा है। प्रत्येक उपमान रस की आनन्दशक्तता को दृष्टि में रखते हुए नियोजित हुआ है। कहीं भी सदेह की कोटियाँ भिडानेकी धुन में भाव-विरोधी अथवा शिथिल और उदासीन उपमानों को नहीं भरा गया है। कवि ने अपने सदेह के उदाहरणों में इसका सदा ध्यान रखा है। रत्नाकर जी के अलकार मिथ्या आडम्बर के लिए नहीं आते। रस की व्यजना में योग देते हुए आते हैं। देगिए इस सदेह से ग्रीष्म की प्रचटता की कैसी व्यजना हो रही है —

कैधों अति दुसह दवागि की दपेट कैधों,

बाडव की विपम भूपेट-भर-भार ह ।

कहै रननाकर दहकि दाह दारुन सो,

उगिलत आगि कैधों पावक-पहार है ॥

रुद्र-रुग तीसरे की कैधों विकराल ज्वाल,

फेकत फुलिंग कै फनिंद-फुफुकार हे ।

कैधों ऋतुराज-काज अवनि उसास लेति,

कैधों यह ग्रीष्म की भीषम लुआर है ॥

हिंदी के कवियों ने इस अलकार का प्रायः ऐसा ही स्वरूप माना है जिसमें सदेह की कोटियाँ कविता के अंत तक चलती ही रहती

हैं। साहित्यदर्पणकार ने इस अलंकार का एक भेद निश्चयान्त सदेह भी माना है। आदि के सशय का अंत में निश्चय में पर्यवसान हो जाने पर यह भेद माना है। उन्होंने जो उदाहरण दिया है उसका भावार्थ यह है 'सरोवर में यह कमल है अथवा किसी तरुणी का मुख शोभित है। क्षण भर सशय करके किसी ने विलासों (विब्वोक्त) को देख कर—जो कि बकों के साथ पाए जाने वाले कमलों में नहीं प्राप्त होते—यह तरुणी ही है ऐसा निश्चय कर लिया' यहाँ व्यतिरेक के द्वारा उत्थापित सदेह को नष्ट कर दिया गया है। सदेह का चमत्कार क्षण भर भी नहीं ठहर पाता कि निश्चय सामने आ बैठता है। रत्नाकर जी का एक कवित्त इस निश्चयान्त सदेह का अच्छा उदाहरण हो सकता है। वह यह है—

रोधन कै भानु दुरदिन दुरजोधन कैं,  
 जोधनि को कैधौ रैनि बोधन करायो है।  
 कहै रतनाकर द्विविध अधराज कौ कै,  
 राजनि पै सगति-प्रभाव दरसायो है ॥  
 कैधौ सिधुराज तपैं जोधन ह्वै धूमधार,  
 पटल अपार पारि तपन छपायो है।  
 मेरी जान कान्ह भक्त-रजन कृपा कैं पुज,  
 नेम पै धनजय के छेम-छत्र छायाँ है ॥

यहाँ कवि ने अंत में अपना निश्चय उपस्थित किया है। पर यह निश्चय भी कवि-प्रतिभोत्थित है। वास्तविक नहीं है। अतः यहाँ सदेह का चमत्कार छिन्न-भिन्न नहीं होने पाया है।

भ्रातिमान् अलकार में कवि साम्य के आधार पर सदेह से एक कोटि और आगे बढ़ जाता है। अत्यंत साम्य के कारण जन प्रकृत में अप्रकृत का भ्रम हो जाना दिखाया जाता है तो यह अलकार होता है। पर यह भ्रम कविप्रतिभोत्थित ही होना चाहिए। वास्तविक भ्रम में अलकार नहीं होता। यदि किसी को अधकार में पड़ी हुई रज्जु को देख कर सर्प का भ्रम हो तो यहाँ अलकार न माना जायगा। धालि तथा सुग्रीव का आकार मिलता-जुलता था। जन वे दोनों मल्लयुद्ध में भिडे तो रामचंद्र जी ने धालि कौन है, यह नहीं जान पाया। कहीं सुग्रीव के वाण न लग जाय इस आशका से राम ने वाण नहीं छोड़ा। देखिए —

एक रूप तुम भ्राता दोऊ, तेहि भ्रम ते मारेउ नहिं मोऊ।

यहाँ भ्रम वास्तविक है। कवि द्वारा अलकार रूप में आरोपित नहीं है। कवि भ्रम की उद्भावना द्वारा उपमेय तथा उपमान के साम्य की व्यजना करना चाहता है। यह व्यजना उपमेय के सोदर्यादि विधान में सहायक होती है। देखिए, इस उदाहरण में भ्रम कितने भोले ढंग से आया है —

आजु अति अमल अनूप सुख-रूप रबी,  
 सरद निसामुख की सुखमा सुहाति हे।  
 कहे रतनाकर निनाकर दिवाकर की,  
 एकै दुति दोऊ दिसि माहिं दरसाति हे ॥  
 कुमुद सरोज अध-मुकुलित देखि परै,  
 चाय-बोरी चहकि चकोरी चकराति हे।



चलि चलि चकई चपल दुहुँ ओर चाहि,  
चकित कराहि औ उमाहि रहि जाति है ॥

शरद-ऋतु है। सायकाल का समय है। चंद्रोदय हो चुका है। पर अभी सूर्यास्त नहीं हो पाया है। इस ऋतु में सूर्य-विंब कुछ ठंडा सा, निस्तेज-सा, प्रतीत होता है। चकोरी चर्रा गई है। निश्चय नहीं कर पाती कि कौन सा चंद्र है। उधर चकई भी चकित हो रही है। यह भ्रम तो जीवधारियों को हुआ है। कुमुद-सरोज भी दिन-रात का निश्चय नहीं कर पाते। वे भी अध-मुकुलित हैं। आधे खिले, आधे बंद। सायकाल में सूर्य विंब के अदृश्य हो जाने ही पर कमल बंद होते हैं। कभी कभी तो सूर्यास्त के पश्चात् भी सूर्य की पहले की गर्मी से उष्णता प्राप्त करते हुए कुछ क्षणों को खिले रहते हैं। कुमुदिनी भी सूर्यास्त के कुछ देर पश्चात् चंद्रविंब के कुछ ऊपर चढ़ने पर खिलती है। ये प्राकृतिक व्यापार हैं। कवि ने इनसे अपने भ्रमालंकार के स्वरूप-साधने में सहायता ली है। वह दिखाना चाहता है कि कुमुद तथा सरोज भी भ्रम में पड़े हैं। अपने विस्तृत प्रकृति-निरीक्षण से कवि ने स्वाभाविकता को ही अलंकार बना दिया है। सिद्ध कवियों को अप्रस्तुत-विधान की सामग्री खोजने के लिए बहुत दूर दूर नहीं भटकना पड़ता। उसकी दिव्य-दृष्टि साधारण उपवन को ही नदन-कानन बना देती है। एक-आध स्थान पर रत्नाकर जी ने भी कृत्रिम भ्रम की अवतारणा की है। देखिए इस बाल ने कितने पशु-पक्षियों को भ्रम में डाल रखा है —

बाल धन-केलि लाल देखन चली जू दैरि,  
 औरै और ना ती सुख लाँक लुने लेत हैं ।  
 कहै रतनाकर रुचिर रस रंग देखि,  
 भृग भौंघरे दै भूरि भाग गुने लेत हैं ॥  
 भूलि भूलि कलित कुलग जुरि दग भय,  
 धानी-धीन विसद कुरग सुने लेत हैं ।

बेचारी बाल कितनी विपत्ति में पड़ी है। भृग चारों ओर से  
 से छोपे हुए हैं। कुरग उसकी वाणी सुनने को सभवत चारों  
 ओर चक्कर काट रहे हैं। चकोर-समूह उसके मुखचंद्र के चारों ओर  
 घूमा रहा है। जहाँ श्रम-जल-कण दिखाई पड़े कि चकोरों ने  
 पींच चलाई। सभवत इन्हीं विपत्तियों के विचार से कवि अपने  
 काल को दौड़ कर चलने के लिए कह रहा है। सभवत लाल के  
 यहाँ पहुँचने से बाल की कुछ विपत्ति कटे। ऐसी उक्तियों पर प्राचीन  
 कृत्रिम काव्य-परंपरा का प्रभाव है। रत्नाकर जी की जो उक्तियाँ  
 परंपरा का अनुसरण करनेवाली हैं वे ऐसी ही हैं। पर कवि इस  
 कठोर परंपरा के कठघरे से शीघ्र ही बाहर निकल कर स्वाभाविक  
 काव्य-भूमि पर विचरण करने लगता है।

इन अलंकारों के प्रसंग में स्मरणालंकार का उल्लेख भी  
 आवश्यक है। यह अलंकार प्रायः स्मृति ( भाव ) से मिल जाता है।  
 जब स्मरण करानेवाली वस्तु तथा स्मरण की हुई वस्तु में उपमेय  
 उपमान भाव हो तो अलंकार माना जाता है। अन्य परिस्थितियों  
 में स्मृति भाव ही माना जाना समीचीन है। महापात्र विश्वनाथ

ने इस अलंकार का जो उदाहरण दिया है उससे इसका स्वरूप स्पष्ट हो जाता है —

अरविदमिद घीच्य जेलत्खजनमञ्जुलम् ।

स्मरामि घदन तस्याश्चाद्य चञ्चललोचनम् ॥

यहाँ क्रीडा करते हुए गजनों से रमणीय कमल को देख कर मुरारविंद का स्मरण हो रहा है। यहाँ दृष्ट वस्तु तथा स्मृत वस्तु में उपमेयोपमान भाव है। पर प्रायः उदाहरणों में अलंकार तथा भाव परस्पर मिल जाते हैं। देखिए —

न्हात जमुना में जलजात एक देख्यौ जात

जाकौ अघ-ऊरघ अधिक मुरभायौ है ।

फहै रतनाकर उमहि गहि स्याम ताहि,

वास बासना सौ नैकु नासिका लगायौ है ॥

त्योही कछु घूमि भूमि वेसुघ भए कै हाय

पाय परे उखरि अभाय मुख छायाँ है ।

पाप घरी द्वैक मैं जगाह ल्याइ ऊधौ तीर

राधा-नाम कीर जब श्रौचक सुनायौ है ॥

कमल को देख कर कमलवदनी राधा का स्मरण हुआ। कमल की मुरमाई हुई अवस्था ने वियोग-वेदना से मुरमाई हुई राधा का स्मरण कराया। यहाँ उपमेयोपमान भाव की प्राप्ति से स्मरणालंकार हुआ। उधर हम कृष्ण की दशा को देख कर यहाँ स्मृति-भाव भी मानने को बाध्य होते हैं। वास्तव में यहाँ दोनों हैं तथा इतने घुले-मिले हैं कि एक दूसरे से पृथक् नहीं किए जा

सकते। पर नीचे के उदाहरण में स्मृति ही माननी पड़ती है  
स्मरणालंकार नहीं —

करुना - प्रभात्र कल कोमल सुभाव-वारो,  
जन-रखवारौ सदा दिवस त्रिजामा को।  
कहै रतनाकर कसकि पीर पावै उर  
ध्यान हँ परे पै दुख दीन नर वामा को ॥  
याही हेत श्रावत को राखत विधान नाहिं,  
पूजा माहि प्रीतम प्रवीन सत्यभामा को।  
पांडवप्रधु को बच्यो भात सुधिआइ जात,  
छाइ जात नैननि पे तदुल सुदामा को ॥

अक्षरों को देग कर सुदामा के तदुल का स्मरण हो आता  
है। यहाँ उपमेयोपमान भाव न होने से वास्तविक स्मरण-भाव ही  
होगा, अलंकार नहीं।

उल्लेख अलंकार की योजना द्वारा भी कवि अनेक उपमान  
एक साथ मजाने में समर्थ होता है। यह अलंकार चमत्कार उत्पन्न  
करने के साथ ही रमणीयता भी संपादित करता है। कृष्ण के  
नेत्रों के इस वर्णन को देखिए —

कोऊ कहें कज हैं कलानिधि सुग्रासर के,  
कोऊ कहें रज सुचि-रस के निखारे हैं।  
कहै रतनाकर त्यों साधा करि कोऊ कहै,  
राधा मुख चंद्र के चकोर चटकारे हैं ॥

कोऊ अग-कानन के फहत कुरग इन्है,  
 कोऊ कहै मीन ये अनग केतु धारे हैं।  
 हम तौ न जानै उपमानै एक मानै यहै,  
 लोचन तिहारे दुरा-भोचन हमारे हैं ॥

पर प्राय यह अलंकार अलंकारान्तर विच्छिद्यति मूलक होता हैं। इसकी योजना के साथ ही किसी अन्य अलंकार का चमत्कार भी प्राप्त होता है। उस अन्य अलंकार का चमत्कार उल्लेख के चमत्कार का सहायक होता है। ऊपर दिए हुए उदाहरण में ही "कोऊ कहै कज हैं" इत्यादि में रूपक है। इस रूपक-भाला से उल्लेख अलंकार की स्थापना हुई है। इस उदाहरण में अनेक व्यक्तियों द्वारा कृष्ण के नेत्रों को भिन्न भिन्न रूप में समझे जाने का उल्लेख हुआ है। पर कवि स्वयं भी किसी का अनेक प्रकार से 'उल्लेख' कर सकता है। देखिए इस उदाहरण में ऐसा ही हुआ है —

सिद्धनि की सिद्धि औ समृद्धि तप-वृद्धनि की  
 परम प्रसिद्ध रिद्धि प्रेम-निधि धर की।  
 कहै रतनाकर सुरस - रतनाकर की  
 सुचि रतनाकर-निधान धूरि छुरकी ॥  
 भक्ति की प्रसूति भुक्ति मुक्तिनि की सूति मजु  
 परम प्रभूत है विभूति विस्व-भर की।  
 वृदारक-वृद जामै लहत अनंद-कद  
 ऐसी रज घंघ वृंदावन के डगर की ॥

अप्रस्तुतप्रशंसा अलंकार भाव-व्यजना के बहुत उपयोगी होता है। यह काव्य-व्यजना शैली के बहुत अनुकूल पड़ता है। इसे व्यजना का ही एक प्रकार मानना उचित होगा। साथ ही यह कुछ चक्रता की भी सृष्टि करता है जो काव्य के बहुत अनुकूल पड़ती है। एक उदाहरण —

परसत नीर तीर धज्जुल निकुज कहँ,  
 और फल-फूल कौ न सूल डर त्याचै हे।  
 कहे रतनाकर पसारे कर गंग और,  
 सुरपुरपथ कहँ तरु विररावै हे ॥  
 मृग कलहस बलीरद मयूर सत्रै,  
 पाइ जल श्रीवहिँ उचाइ मटकावै हे।  
 चद्र, चतुरानन, पँचानन, पडानन के,  
 याननि के हेरि हँसि आनन बिरावै हे ॥

गंगा का माहात्म्य प्रस्तुत है। उसका प्रत्यक्ष वर्णन न कर कार्य के द्वारा कारण का बोध कराया गया है। मृग इत्यादि का इतना महत्व बढ़ गया है कि वे चद्र इत्यादि के वाहनों को देख सुँह चिढ़ाते हैं। इस कार्य का कारण क्या है? वही गंगा-स्नान, गंगाजल पान आदि! चद्र इत्यादि असत्रंधी के साथ समझ जोड़ने से अतिशयोक्ति भी प्राप्त है। उसी प्रकार यहाँ भी कार्य के द्वारा कारण का बोध कराया गया है —

धीर अभिमन्यु मन्यु मन मैं न हृज्या मानि,  
 जानि अथ रन कौ विधान किमि पैहों मैं।

पायौ पैठि संगहें न रगभूमि में जव,  
 जैहै तहाँ को तव जहाँ अथ सिधैहाँ में ॥  
 कालिह चद्र-च्युह पैठिवे के पहिलैं हौं तुम्हैं,  
 हाल रन-भूमि कौ उताल पहुँचैहाँ में ।  
 कै तौ तव विजय जयद्रथ सुनैहे जाय,  
 कै तौ लौ पराजय-प्रलाप आप ऐहाँ में ॥

अर्जुन कहना चाहता है कि “कल या तो मैं जयद्रथ का वध करूँगा या जयद्रथ मेरा वध करेगा ।” इसी बात की व्यजना कैसी वक्रता-पूर्ण शैली से की गई है । अन्योक्ति भी इसी अप्रस्तुत-प्रशंसा का एक भेद है । इसका भी एक उदाहरण देस लीजिए.—

आयसु दै टेरे बलि-पायस खवैएँ खिन  
 निज गुनरूप की हमायस बढ़ावे ना ।  
 कहै रतनाकर त्यों वापरी बियोगिनि कै  
 कचन मढ़ाएँ चचु चाव चित ल्यावे ना ॥  
 निज तन धारे इंद्र-नद मति-मद जानि  
 मानि दग-हानि हियेँ होस डुमसावै ना ।  
 हंस कौँ दिखावै जा नृसस गति-गर्व छाक  
 प रे काक कोकिल कौँ काकली सुनावै ना ॥

कुछ अलंकारों का आधार कारण-कार्य के विषय की विचित्र तथा लोकोत्तर कल्पना होता है । प्रकृति के साधारण व्यापारों का निरीक्षण करके कारण-कार्य के पारस्परिक संबन्ध के विषय में कुछ सिद्धांत निश्चित कर लिए गए हैं । कवि अपनी सृष्टि में इन सिद्धांतों

को मानने को वाध्य नहीं है। उसकी उर्वर कल्पना ऐसे लोक का सृजन करती है जिसमें कारण-कार्य अपने स्वाभाविक सन्ध को छोड़ एक भिन्न ही रूप में उपस्थित होते हैं। इसीलिए उसकी कल्पना लोकोत्तर है। इस लोकोत्तर कल्पना से एक चमत्कार की सृष्टि होती है इसी से यह विचित्र लगती है। अथवा यों कहें कि यह विचित्र लगती है अतः चमत्कृत करनेवाली होती है। लोक में बिना कारण के कार्योत्पत्ति नहीं होती पर कवि विभाषनालंकार में बिना कारण के ही कार्य का होना दिखाता है। पर्याप्त कारण की उपस्थिति में कार्य अवश्य होता है। पर विशेषोक्ति अलंकार की योजना कर कवि हमें कारण के उपस्थित रहते हुए भी कार्य के न होने के दृश्य दिखाता है। पहले कारण की उपस्थिति होती है, तब कार्य-संपादन होता है। पर अतिशयोक्ति में कारण-कार्य का एक साथ होना तथा कारण के पहले ही कार्य का हो जाना दिखाया जाता है। जिस स्थान पर कारण की स्थिति होती है उसी स्थान पर कार्य-निपत्ति होती है। पर कवि इस स्वाभाविक सगति के विपरीत असगति के दृश्य उपस्थित करता है। इसी प्रकार निभावना के अन्य भेदों में कारण-कार्य के विषय में कुछ अद्भुत कल्पनाएँ की जाती हैं, जैसे अपर्याप्त कारण से कार्य होना, प्रतिपक्षक के होते हुए भी कार्योत्पत्ति, कार्य से कारणोत्पत्ति इत्यादि।

कवि की इतनी सामर्थ्य नहीं कि वह प्रकृति के स्वभावमिद्ध नियमों को परिवर्तित कर दे। फिर उसकी कल्पना ऐसे अद्भुत दृश्य कैसे उपस्थित कर पाती है? कवि शब्दों की योजना ऐसी करता है जिससे



प्राकृतिक नियमों का सडन होता हुआ प्रतीत होता है। पर वास्तव में ऐसा नहीं होता। कवि अपनी सम्मोहिनी सृष्टि से हमें मुग्ध कर देता है, फिर हम तात्त्विक अन्वेषण में तत्पर न होकर उसके साथ साथ लगे फिरते हैं। ऐसी योजनाओं से चमत्कार की सृष्टि होती है। पर एक कुशल कवि चमत्कार की सृष्टि करते हुए भी अपने लक्ष्य-अर्थात् भाव-व्यजना पर दृष्टि रखता है। एक प्रश्न और भी विचारणीय है। कवि की इस चमत्कार-योजना रूप साध्य का साधन क्या है? उसकी सहायता लाक्षणिक प्रयोग तथा श्लिष्ट शब्द करते हैं। यहाँ केवल उन लाक्षणिक प्रयोगों से तात्पर्य है जिनमें साम्य के आधार पर एक का अध्यवसान दूसरे पर किया जाता है। जब हम किसी ब्राह्मण को बर्दई का काम करते हुए देखते हैं तो कहते हैं कि यह बर्दई है। इसी प्रकार की लक्षणा से अतिशयोक्ति की स्थापना होती है। मुख उपमेय को एक दम से हटा कर चद-उपमान की स्थापना इसी लक्षणा की सहायता से होती है। पर जहाँ-जहाँ यह विशेष प्रकार की लक्षणा होती है वहाँ-वहाँ अतिशयोक्ति सदा नहीं रहती। जब स्वरूपादि के सौंदर्य की व्यजना के लिए इस साम्य को आधार बना कर आगे बढ़ा जाता है तो अतिशयोक्ति होती है और जब केवल तात्पर्य-बोध अथवा किसी गुण इत्यादि के कुछ आधिक्य को सूचित करने को ऐसे प्रयोग किये जाते हैं तो वहाँ केवल लक्षणा रहती है। कार्य-कारण के संबध की कुछ विचित्र कल्पना अतिशयोक्ति अलंकार में भी होती है तथा अभी कहा है कि अतिशयोक्ति की सहायता ही से अन्य अलंकारों की स्थापना

हो पाती है अतः, यही उचित होगा कि पहले इसी अलंकार पर कुछ विचार कर लिया जाय। आगे आनेवाले प्रसंगों में कभी-कभी आवश्यकतानुसार यह दिखाते रहना भी आवश्यक होगा कि ऐसे अलंकारों की स्थापना के पीछे अतिशयोक्ति किस प्रकार छिपी रहती है।

अध्यवसान के सिद्ध होने पर अतिशयोक्ति होती है। उपमेय का निगरण करके उपमान के साथ उसके अभेद ज्ञान को अध्यवसान कहते हैं। निगरण से यहाँ केवल अधःकरण से तात्पर्य है। यह अधःकरण उत्प्रेक्षा इत्यादि में साध्य ही रहता है। 'राधा का मुँह मानों चंद्रमा है' कहते समय कवि राधा के मुँह को कुछ पीछे कर चंद्रमा को अधिक सामने लाता है, पर अभी चंद्रमा इतना सामने नहीं आ पाता कि मुख द्विप जाय। यहाँ अधःकरण साध्य ही रहता है। अतिशयोक्ति में उपमान सामने आ जाता है तथा उपमेय का निगरण हो जाता है। पर यह अध्यवसान किसी बहुत ही परिचित तथा प्रत्यक्ष साम्य के आधार पर ही सभ्य होता है क्योंकि यदि किसी नवकल्पित उपमान से उपमेय निर्गम्य होगा तो उसे पहचानना भी असंभव ही हो जायगा। इसीलिए इस प्रकार की अतिशयोक्ति (रूपकातिशयोक्ति) में प्रायः चिरपरिचित उपमान ही रसे जाते हैं। चिरपरिचित सामग्री में नवीनता का प्रायः अभाव ही रहता है। अतः रूपकातिशयोक्ति अलंकार की योजना में प्रायः वैसा चमत्कार नहीं रहता। पर कुशल कवि इस सजुचित क्षेत्र में भी बहुत कुछ नवीनता नियोजित कर सकते हैं। नीचे सूर्योदय के वर्णन को देखिए —

जाके अरुनच्छद उमग कौ प्रसग पाइ,  
 सुखद सुगंध पौन मंद मद थरके ।  
 कहै रतनाकर सुमन-गन फुलि उठे,  
 दिग-धनितानि पै अनूप रूप छरके ॥  
 करत जुहार चारु चहकि उचाइ ग्रीष,  
 चाय भरे चपल बिहग फिरे फरके ।  
 आयौ देत दिघस घघायौ बर हेम हस,  
 मोती मज्जु चुनत सु जोती-पुसकर के ॥

यहाँ हेम-हस के द्वारा सूर्य का स्वरूप निर्गोण हो गया है, उसी प्रकार मोतियों का उपमेय ओस-रुण भी छिपा हुआ है। इस कल्पना के द्वारा कैसा सुंदर स्वरूप उपस्थित किया गया है। कल्पना के भीतर कैसी सुंदर अध्यक्षान-परपरा निहित है। सूर्य के प्रकाश के बढ़ने से क्रमशः ओस-रुण नष्ट होते जाते हैं। कवि एक ज्योति-पुष्कर की कल्पना करता है तथा इन ओस-रुणों को उमका मोती बनाता है। इन मोतियों को चुनने के लिए एक हेम-हस भी उपस्थित हो जाता है। रूपकातिशयोक्ति ऐसे अलंकार के भीतर भी कवि ने कैसा अद्भुत कौशल दिखाया है। कवि ने प्रायः ऐसी ही योजनाएँ की हैं। पर कुछ स्थानों पर प्राचीन परपरामुक्त उपमानों की सहायता से भी अतिशयोक्ति का ढाँचा खड़ा किया गया है। इठलाती हुई नायिका के लिए कभी-कभी ऐंडते हुए घोड़े को उपमान-रूप में लाते हैं। इस विधान में यद्यपि इठलान की व्यजना में कुछ सहायता अनश्य होती है, फिर भी घोड़े का

स्वरूप शृंगार-रस के उतना अनुकूल नहीं पड़ता । प्राचीन कवियों ने भी इसका प्रायः अधिक उपयोग नहीं किया है । देखिए, नीचे अनग का तुरग ऐंडता हुआ चला आ रहा है —

तग अँगिया सां तन्यौ चोटी सां चमोटी पाइ

हिय हुमसावत सुदग चलयौ जात है ।

कहै रतनाकर त्यों जोधन-उमग भरघौ

श्रीवा तानि उन्नत उतंग चलयौ जात है ॥

पायौ मरुभूमि में कहों तैं इती पानिप जी

पूरत तरग अग अग चलयौ जात है ।

धूँघट घनाए ठमकत पेंड पैंड लखौ

पेंडत अनग कौ तुरग चलयौ जात है ॥

यहाँ पर भी अलंकार-योजना ने पहेली का रूप धारण नहीं किया है क्योंकि ऊपर से इस बात का संकेत मिलता जाता है कि यह छोड़ा वास्तव में क्या है । इसी उपमान की सहायता से कवि ने एक स्थान पर एक अद्भुत दृश्य रचवा किया है जो देखने में कुछ चमत्कारपूर्ण तो अप्रश्य है पर किसी सुंदर व्यंजना में योग देता हुआ प्रतीत नहीं होता । नेत्रों का उपमान कुरग कहा जाता है । यद्यपि मृग-नयनी का तात्पर्य मृगों के नेत्रों के समान नेत्रवाली होता है पर कवि अपनी चमत्कार योजना करते समय इतना विचार नहीं भी करते । स्त्रियों का धूँघट घोड़े के मुख-सा लगता है । इसी के आधार पर देखिए कैसी योजना की गई है —

दै दियौ हँसौंहेँ हेरि घेरि पट घूँवट कौ,

कै दियौ कुरग कैद मुख में तुरग के ।

ऐसी कल्पनाएँ अधिक भावोपयोगी नहीं होतीं । रत्नाकर जी ने इनकी योजना प्रायः नहीं के समान की है । अतिशयोक्ति अलंकार अनेक अलंकारों का किस प्रकार आधार है यह आगे चल के देखा है । यहाँ इसके उन भेदों को देखा लिया जाय जिनमें कारण-कार्य का पौर्वापर्य-व्यत्यय दिखाया जाता है । देखिए —

बोधि बुधि विधि के कमडल उठावत हौं,

धाक सुरधुनि की धँसी यौँ घट-घट में ।

कहे रतनाकर सुरासुर ससक सबै,

वियस बिलोकत लिखे से चित्र पट मै ॥

लोकपाल दौरन दसौं दिसि हहरि लागे,

हरि लागे हेरन सुपात वर घट में ।

प्रसन नदीस लागे, खसन गिरीस लागे,

ईस लागे फसन फनीस कटि तट मै ॥

कारण-कार्य के एक साथ होने का एक उदाहरण और देखिए—

परी वृषभानुजा तिहारे दृग-भाननि पै,

ज्योहीं सुरमे सौँ सुठि सान चढि जाति है ।

रूप-गुन गरब-मथैया मनमोहन पै,

त्योहीं मनमथ का फमान चढ़ि जाति है ॥

कारण के पहले ही कार्य होने का उदाहरण असंगति अलंकार के प्रसंग में आगे देखेंगे । अव क्रम से विभावना आदि को देखा लिया

जाय । विभावना में बिना कारण के कायोंत्पत्ति का वर्णन रहता है । देखिए —

रहति सदाई हरियाई हिय-घायनि में

ऊरघ उसास सो भूकोर पुरघा की है ।

पीव-पीव गोपी पीर पूरित पुकारति हैं

सोई रतनाकर पुकार पपिहा की है ॥

छागी रहै नैननि साँ नीर की भरी औ उठै

चित में चमक सो चमक चपला की है ।

बिनु घनश्याम धाम धाम ब्रज-मडल में

ऊधौ नित बसति बहार बरसा की है ॥

बिना घनश्याम (श्याम वर्ण का मेघ) के ही ब्रजमडल में चर्पा श्रुतु रहती है । इस विभावना का आधार घनश्याम शब्द का श्लिष्ट प्रयोग है जिसके भीतर अतिशयोक्ति द्विपो हुई है । घनश्याम प्रयोग का एक अर्थ (श्यामघन) पहले अर्थ (श्यामवर्ण के कृष्ण) का उपमान है । अतिशयोक्ति ने दोनों को एक कर दिया है । इस एकीकरण में श्लेष से सहायता मिली है । अतः यहाँ श्लेष तथा अतिशयोक्ति-मूलक ही विभावना है । यदि इसे खोल के देखा जायगा तो कारण के अभाव में कायोंत्पत्तिरूप चमत्कार न रहेगा । कृष्ण के वियोग में ही न गोपियों के नेत्रों से आँसू बहते रहते हैं जिन्हें कवि चर्पा की झडी के रूप में उपस्थित करता है । ऐसी अवस्था में कृष्ण का वियोग (बिनु घनश्याम के) उस वषा की बहार का कारण ही है । पर कवि इस कारण का अपह्व कर के हमारा ध्यान

इयाम मेघों की ओर ले जाता है । यही चमत्कार का मूलाधार है । लक्षणा-मूलक अतिशयोक्ति इस अलंकार की स्वरूप-सिद्धि में कैसे सहायक होती है यह इस उदाहरण में देखिए—

कोकिल की कूक सुनि हूक हिय माहि उटै,

लूक-से पलास लखि अंग भरसान्यौ है ।

करिहौं कहा धौं धीर धरिहौं कहौं लौं बीर,

पीरद समीर त्यों सरीर सरसान्यौ है ॥

पल पल दूजै पल आवन की आस जियौ,

ताहू पर पत्र आइ बिप बरसान्यौ है ।

अवधि बदी है कल आवन की कत अरु,

आज आइ ब्रज में बसंत दरसान्यौ है ॥

नायिका वियोगिनी है । उसे खिले हुए पलासों को देख कर पीडा होती है । इस पीडा के आधिक्य की व्यजना के लिए मुलसना शब्द रखा गया है । मुलसाना अग्नि का धमे है जो पलास में समभव नहीं । पर कवि इस धर्म का अध्यवसान पलास पर करता है । इस अध्यवसान में लक्षणा सहायक है । इस प्रकार अतिशयोक्ति सिद्ध हुई । इसकी सहायता से आगे विभावना सिद्ध हो रही है । मुलसने के लिए स्पर्शा आवश्यक है । पर यहाँ मुलसना-रूप कार्य देखने मात्र से ( अपर्याप्त कारण से ) सिद्ध हो रहा है । यही विभावना है । इस प्रकार यहाँ अतिशयोक्ति तथा विभावना के अगाधि-भाव से स्थित होने से सकर हुआ । पर सदा अतिशयोक्ति के अगरूप में प्राप्त होने पर भी सकर नहीं मानते

क्योंकि यह तो, जैसा कहा गया है, प्राय दूसरे अलकारों की सहायता को पहुँच ही जाती है। एक बात का निर्देश कर देना आवश्यक होगा। प्राय अलकार वाक्यों के ढाँचे पर निर्भर करते हैं। थोड़े से परिवर्तन मात्र से एक अलकार के स्थान पर दूसरा आ बैठता है। उदाहरण के लिए यदि यहाँ लिखा जाता कि अगारों के समान पलासों को देखते हैं नेत्र, पर मुलसते हैं अग, तो असगति हो जाती तथा विभावना आदि उसके अग-रूप में सहायक हो जाते। कुछ स्थानों पर कवि ने शब्दों की योजना ऐसी की है जिससे किसी अलकार विशेष का कुछ आभास-सा मिल जाता है पर कुछ ध्यान देने पर वह अलकार टिकता नहीं। ऐसी योजना से एक अद्भुत चमत्कार की सृष्टि होती है। नीचे देखिए, विभावना का-सा कुछ कृष्णिक आनन्द मिलता है —

भाव नप चित चाप नप अनुभाव नप उपराजति ही रहे ।  
 आँस सो नैन उसास सो आनन गाँस सो प्राननि छाजति ही रहे ।  
 कोजै कहा रतनाकर हाय अकाज के साजनि साजति ही रहे ।  
 कानन में धिन धाजे हूँ बैरिनि काननि मैं नित धाजति ही रहे ॥

कानन ( जगल ) में बिना बजे भी 'कानन' में (कानों में) बजती रहती है। इन शब्दों के भिन्न भिन्न अर्थों पर ध्यान जाने के पहले एक भिन्न ही चमत्कार प्रतीत होता है। इस चमत्कार की सृष्टि 'कानन' तथा 'बिनु' शब्दों के योग से होती है।

अथ विशेषोक्ति अलकार का वर्णन प्रसंग-प्राप्त है। पर्याप्त



और देगिए जिसकी योजना एक मुहाररे की सहायता से हुई है । जब हम किसी को किसी का सदा ध्यान करते देखतं हैं तो कह देते हैं कि उसके नेत्रों में तो सदा वही ( उसका प्रिय ) नाचता रहता है.—

नाचत स्याम सदा इन पै तऊ ये तौ रहें दिखसाध में सानी ।  
चाहति रूप कौ लाहु लहें पै सहैं सुख संपति ( कै ) नित हानी ॥  
है विपरीत महा रतनाकर रीति परै इनकी नहिं जानी ।  
पानिप ही की तृपारत हं तऊ ढारति हैं अँखियों नित पानी ॥

नेत्रों पर श्याम सदा नाचते रहते हैं पर 'दिखसाध' पूरी नहीं होती । यह नाचना 'दिखसाध' को पूरी करने का कारण न हो कर उसे और भी बढ़ाने का कारण है । इन उदाहरणों से देखा जा सकता है कि जिसे कारण-रूप में उपस्थित किया जाता है वह कारण न होकर विपरीत ही कार्य का कारण होता है पर कवि कभी मुहावरों की सहायता से कभी लक्षणा की सामर्थ्य से तथा कभी अतिशयोक्ति की प्रतिष्ठा से एक अनोखी ही सृष्टि रचता है । कभी किसी भाव की व्यजना के लिए यों ही कल्पना कर लेता है । कारण तो वास्तविक रहता है पर उसकी अनुपस्थिति में भी उसकी उपस्थिति मान लेता है । शिवा जी के शत्रु युद्ध में भिडने के लिए अपनी फेंतों को कस-कस के बाँधते हैं पर फिर भी उनके सूथन ढीले हो जाते हैं । यह कल्पना शिवा जी के प्रताप तथा आतक की व्यजना के लिए की गई है । कस के सूथन बाँधना उनके ठीक प्रकार से बाँधे रहने का कारण है । पर इसके वर्तमान रहते भी कार्य

विपरीत ही गति है। नीर का प्रवाह तो कृष्ण के नेत्रों के तीर (तट पर) बह रहा है पर धैर्य्य ऊधव के हृदय से बहा जा रहा है। इस असगति का आधार 'बहो' प्रयोग है। यदि इसके स्थान पर "धैर्य्य छूटता है" लिखा जाता तो अलकार सिद्ध न होता। जब हम धैर्य्य के साथ प्रयुक्त 'बहो' का अर्थ 'नष्ट होना' समझ लेते हैं तो इस असगति का सगति में पर्यवसान हो जाता है, क्योंकि अन्य के रोने से किसी अन्य का धैर्य्य छूटना स्वाभाविक ही है। यह कहने की तो सभ्यता आवश्यकता नहीं कि यहाँ भी 'बहना' प्रयोग अतिशयोक्ति पर आश्रित है। तन्मूलक ही यहाँ असगति है। तीर शब्द का प्रयोग भी श्लिष्ट है जो एक ओर प्रवाह के साथ 'तट' अर्थ में सार्थक है, दूसरी ओर नेत्रों के साथ 'निकट' अर्थ में। यदि पाठक चाहे तो अन्य अलकारों पर भी मुग्ध हो लें। वर्षा ऋतु का कैसा सुंदर दृश्य उपस्थित किया गया है जिसमें वायु के चलने से लेकर जल वृष्टि के पश्चात् नदियों के उमड कर बहने तक के सब दृश्य उपस्थित हैं। कवि ने केवल कुछ शब्दों के कलापूर्ण प्रयोग से यह दृश्य उपस्थित किया है। अब नीचे के उदाहरण में कारण के पहले कार्य होने की अवस्था में अतिशयोक्ति तथा कारण-कार्य के भिन्न-भिन्न अधिकरणों में स्थित होने की अवस्था में असगति, साथसाथ देखिए -

कत अटवी, मैं जाइ अटत अठान ठानि,  
परत न जानि कौन कौतुक विचारे हैं।  
कहै रतनाकर कमल - दल हूँ सौं मज्जु,  
मृदुल अनूपम चरन रतनारे हैं ॥

धारे उर - अंतर निरतर लडावें हम,  
 गावें गुन विविध विनोद मोद चारे हैं ।  
 लागत जौ कटक तिहारे पाय प्यारे हाय,  
 आइ पहिलें सो हिय बेधत हमारे हैं ॥

यहाँ केवल अंतिम पक्तियों के अलंकारों से प्रयोजन है। काँटा किसी के पैर में लगता है पर बेधता है किसी अन्य के हृदय में। प्रथम तो पैर का चुभा काँटा पैर ही में पीडा उत्पन्न करता है, दूसरे जिसके पैर में लगता है उसी के पीडा होनी चाहिए। पर यहाँ दोहरी असंगति है। यहाँ काँटे के चुभने से होनेवाली पीडा पर अपने प्रिय के कष्ट को देख कर उत्पन्न होनेवाली पीडा का अभेदाध्यवसान किया गया है। यह अतिशयोक्ति हुई। इसी की सहायता से अमंगति मिद्ध होती है। एक बात और। काँटा लगने की स्थिति तो पीछे प्राप्त होती है पर बेधना रूप कार्य पहले ही उपस्थित हो जाता है। कारण-कार्य के पौर्वापर्य-व्यत्यय से यहाँ अतिशयोक्ति हुई। पर इस अतिशयोक्ति की स्थापना असंगति की स्थापना के लिए अनिवार्य नहीं है। दोनों के चमत्कार के अलग-अलग होने से यहाँ ससृष्टि हुई।

हेतुप्रेक्षालंकार को भी इसी प्रसंग में देख लेना उचित होगा। इस अलंकार में वास्तविक हेतु का निगरण करके अहेतु की हेतु रूप से सभावना की जाती है। इसके मूल में भी प्रायः अतिशयोक्ति ही रहती है। हेमत में अतु-सुलभ शैत्य के आधिक्य से नलिनी मुरझा गई है पर इस अतु में प्राप्त होनेवाले अन्य पुष्प खिले हुए

हैं। कवि नलिनी के मुरझाने के वास्तविक कारण (शैत्य का आधिक्य) को छिपा लेता है तथा एक अन्य कल्पित हेतु उपस्थित करता है। वह कहता है कि नलिनी ने यह देप कर कि उसका समीर और और कलियों को गिलाने में लगा है मान किया है। वह रूठी हुई है, इसी से मुरझा गई है। रूठने (माख मानने) की क्रिया जब पदार्थों में नहीं होती। कवि इसका अभेदाध्यवसान करता है। यही अतिशयोक्ति हेतुत्प्रेक्षा का पोषण कर रही है —

विकसन लागे मुचुकुद लवली औ लोध,

कलु परसौं तैं सरसौं हूँ दलिनी भई ।

कहै रतनाकर मनोज-ओज पोषन कौं,

वन उपवन में प्रफुल्ल फलिनी भई ॥

औरै और कलिनि खिलावत समीर हेरि,

माख मन मानिकै मलिन नलिनी भई ।

हँधेत मैं काम की अपूरव कला सौ चकि,

कोकिल भुलाने कूक मूक अलिनी भई ॥

उसी प्रकार कोकिल तथा अलिनी के मूक हो जाने के हेतुओं की उत्प्रेक्षा की गई है।

शिशिर में पृथ्वी पर पाला छाया हुआ है। देखिए इसका क्या कारण है,—

हुकै भय-भीत सीत प्रबल प्रभावनि सीं,

पाला माहिं मेदिनी सुगात निज भै रही ।

मेदिनी ने शीत से डर कर पाला में अपने अंग छिपा लिए

हैं। जड़ पदार्थों में भय नहीं होता अतः ऊपर ही की भाँति यहाँ भी अतिशयोक्ति सहायता कर रही है। अब इस उदाहरण को देखिए—

श्रम जल-कन अति श्रमल आनि अलकनि अधिकाने ।

मनु सिंगार के तार हास मुकता मन माने ॥

सोऊ पियप्यारी अनूप पानिप सो लाजे ,

है पानी चत्रै परें पाय परसन के काजें ॥

श्रम-जल-कण मोती-से होने पर भी पिय-प्यारी के अनूप पानी (काँति) के सामने फीके पड़ जाते हैं। वे पानी होकर गिर रहे हैं। 'लज्जा से पानी पानी होना' एक लोक प्राप्त प्रयोग है उसी की सहायता से कवि लिखता है कि वे लज्जा से पानी होकर टपक रहे हैं, नहीं तो, वास्तव में वे पानी ही हैं। हाँ, कवि ने कुछ चक्षुओं को उन्हें मुक्ता अवश्य बना दिया था। यहाँ उनका पानी होना स्वयं अध्यवसान पर निर्भर है। अतः इसमें अतिशयोक्ति हुई। उधर इसके हेतु की जो उत्प्रेक्षा की गई है वह भी अतिशयोक्ति पर निर्भर है क्योंकि न तो मोतियों में लज्जा होती है न श्रम-जल-कणों में। एक ओर हेतु अतिशयोक्ति पर निर्भर है दूसरी ओर कार्य भी। इस प्रकार यह हेतूत्प्रेक्षा सिद्ध हुई। यहाँ हेतूत्प्रेक्षा-रूप अगी की अतिशयोक्ति अग-रूप से सहायता कर रही है। यह हुआ अगांगि सकर। एक बात और। उनके पानी हो कर चूने का उद्देश्य भी है। वे लज्जित हो गए हैं अतः राधा के पैरों का स्पर्श करने को नीचे (पैरों की ओर) टपक रहे हैं। यह फलूत्प्रेक्षा हुई। हेतूत्प्रेक्षा

तथा फलोत्प्रेक्षा दोनों के अलग-अलग सिद्ध होने से संसृष्टि भी हुई। पर यहाँ कुछ अद्भुत ही चमत्कार है जिसे न सकर कहने से सतोष होता है न संसृष्टि। रत्नाकर जी बड़ी अद्भुत कला से एक के भीतर दूसरे अलकार की योजना करते हैं। पर कहीं भी कृत्रिमता नहीं आने पाती।

पीछे के उदाहरणों में दिखाया जा चुका है कि कवि की रचनाओं में प्रायः एक से अधिक अलकार एक में मिले रहते हैं। रत्नाकर जी की अनेक रचनाओं में संसृष्टि अथवा सदेह के उदाहरण मिलते हैं। कवि की भाषा में ऐसी चुस्ती तथा लाघव रहता है कि वह अनेक अलकारों की मैत्रीपूर्ण योजना करने में समर्थ होता है। पर कहीं भी ऐसा प्रतीत नहीं होता कि उसने बड़े श्रम से अनेक अलकारों को ठूँस-ठूँस कर भरा है। स्वाभाविकता इनके अलकार-विधान की सबसे बड़ी विशेषता है। नीचे के उदाहरण में देखिए कितने अलकारों की झलक एक साथ मिल रही है —

सजि सनेह सौं थार शारती उमंगि उतारी,

मनु पतग वनि दीप देह-दुति पै बलिहारी ।

( क ) 'मनु पतग देह दुति पै बलिहारी' में उत्प्रेक्षा स्पष्ट ही है।

( र ) 'पतग दीप वन कर बलिहारी' हे में अपन्हृति की ध्वनि है। यह दीप नहीं है, पतग है।

( ग ) उसकी देह-दुति के सामने पतग दीप बन जाता है। यह भाव लेने से प्रतीत हुआ।

(घ) पतंग उसको देह-श्रुति पर बलिहारी है। यह भी प्रतीप हुआ।

(ङ) पतंग तथा दीप में अभेदाध्यवसान करने से अतिशयोक्ति प्राप्त हुई।

(च) पतंग का अध्यवसान करने से असवधातिशयोक्ति भी प्राप्त है।

(छ) देह-श्रुति उपमेय को पतंग उपमान से अधिकता की व्यजना हो रही है, पतंग अपने को न्यून पाता है तभी न अपने को न्यौछावर कर रहा है। इस प्रकार यह व्यतिरेक हुआ।

ये तो बहुत ही प्रत्यक्ष अलंकार हैं। आगे बढ़ने से कुछ और अलंकार भी दिखाए जा सकते हैं। ये अलंकार परस्पर इतने मिले जुने हैं कि सधियाँ लक्षित नहीं होता। अतिशयोक्ति तो—जैसा कि अनेक बार दिखाया भी जा चुका है—अनेक उक्तियों में मिली रहती है। एक ही छंद में अनेक अलंकारों का स्फुट तथा एक दूसरे से पृथक् निर्दिष्ट होने योग्य चमत्कार भी प्रायः मिलता ही है। ऊपर ही उद्धृत पक्तियों में 'रुहे' शब्द के श्लेष का चमत्कार अलग ही है। नीचे की पक्तियों में विशेषोक्ति, विचित्र, श्लेष, ऐसे अनेक अलंकार प्रत्यक्ष देखे जा सकते हैं—

नाचत स्याम सदा इन पे तऊ वे तौ रहें दिखसाध मं सानी ।  
चाहति रूप कौ छाहु लहें पै सहैं सुख सपति को नित हानी ॥  
हे विपरीत महा रतनाकर सीति परै इनकी नहि जानी ।  
पानिप ही को तृपारत हैं तऊ दारति हैं अँखियाँ नित पानी ॥

विशेषोक्ति तो पीछे दिखाई ही जा चुकी है। विचित्र यत्न करने से विचित्र अलंकार हुआ। पानिप में श्लेष तथा अतिशयोक्ति दोनों हैं।

पीछे कारण-कार्य से सबध रखनेवाले, कल्पना पर निर्भर, अलंकारों का उल्लेख हो चुका है। ऐसे अलंकार चमत्कार की सृष्टि करने के साथ ही भावों को रमणीय बनाते हैं। कुछ अलंकारों में चमत्कार उत्पन्न करने की शक्ति अधिक होती है। उनसे भाव-व्यजना में वैसी सहायता नहीं प्राप्त होती। ऐसे अलंकारों में विरोध, विपम इत्यादि लिए जा सकते हैं। रत्नाकर जी ने विरोध अलंकार का बहुत अधिक प्रयोग किया है। यह उनके अत्यंत प्रिय अलंकारों में से एक है। इसके द्वारा कुछ हलकी-सी 'चक्रपकाहट' उत्पन्न होती है जो अर्थ-संगति पर कुछ ध्यान देने से मिट जाती है। देखिए:—

जब तैं धिलोक्यौ बाल लाल बन-कुजनि मैं,  
 तब तैं अनग की तरंग उमगति है।  
 कहै रतनाकर न जागति न सोवति है,  
 जागत औ सोवत मैं सोवति जगति है ॥  
 डूबी दिन रैन रहै कान्ह ध्यान वारिधि मैं,  
 तोहँ विरहागिनि की दाह सौ दगति है।  
 धूरि परौ प री इहि नेह दर्द-मारे पर,  
 जाकी लाग पाइ आग पानी मैं लगति है ॥

'पानी में आग लगाना' यही 'विरोध' है। यहाँ और भी अनेक



अलकारों का चमत्कार है। वारिधि में डूबे रहने पर भी आग से दगने में विशेषोक्ति तथा विरोध दोनों हैं। 'ध्यान-वारिधि' में रूपक है। चतुर्थ पक्ति में क्रम भी है। 'धूरि परी ए री इहिं नेह दर्ई-मारे पर' में तिरस्कार है। नेह शब्द में श्लेष है। कुछ और भी अलकार बेरे जा सकते हैं। विरोध का एक सुंदर उदाहरण और —

मेरी जान सोई महा चतुर सुजान जाकी,  
 सुमति तिहारें गुन गननि ठगी रहै ।  
 कहे रतनाकर सुधाकर सौं उज्ज्वल सो,  
 जामें सुभ स्यामता तिहारी उमगी रहै ॥  
 तिहिं मन-मदिर पतग दुरभाव नाहिं,  
 जामें तव ज्योति की जगाजग जगी रहै ।  
 मगन न होत सो अपार भवसागर मैं,  
 तव गहता की जाहि लगन लगी रहै ॥

विषम तथा विरोध का मेल यहाँ देखिए —

फेरै तव सेतता सियाही लेख जातक कैं,  
 स्नातक कैं अग राग-रग है जगति है ।  
 कहे रतनाकर तिहारी मधुराई कलि-  
 दौतनि की पाँतिनि खटाई है खगति है ॥  
 सीतल सुखारो जन हीतल सदाई करै,  
 राषरे प्रताप की अमाप गूढ़ गति है ।  
 सीत सौं तिहारे ताप भीत जम-दूत रहै,  
 आप सौं अनोखी आगि पाप मैं लगति है ॥

व्याजस्तुति अलकार का आधार विपरीत लक्षणा है। इसमें स्तुति के द्वारा निंदा तथा निंदात्मक शब्दों के द्वारा प्रशंसा की जाती है। यह अलकार बाह्य वक्रता तथा चमत्कार की सृष्टि करने में बहुत समर्थ है। रत्नाकर जी ने प्रायः इस अलकार की योजना भक्ति की रचनाओं में की है। गंगा-लहरी, यमुनाष्टक आदि रचनाओं में इसके अनेक उदाहरण हैं। एक उदाहरण देखिए —

जाइ रतनाकर पै जम यौं दुहाई देत,  
 अज अखिलेश सेसनाग पै सुवैया की ।  
 देखौ जागि जमुना कुभाय के हिलोरे आप,  
 पाप-नाव घोरे मम पुर के जवैया की ॥  
 विधिहँ के रोप की न राखी परवाह रच,  
 ऐसी भई सोख पाइ सगति कन्हैया की ।  
 राखी मरजाद पाप पुन्य की सु राखी गनै,  
 साखी गनै घाप की न भापी गनै भैया की ॥

इन निंदा-सूचक शब्दों के द्वारा यमुना का महत्त्व बताया गया है।

कुछ और अलकार देखिए ।

परिवृत्ति.—

सग मैं सहेलिनि के जोयन-उमंग-रली,  
 बाल अलबेली चली जमुना अन्हाइ के ।

कहै रतनाकर चलाई कान्ह कौंकर त्यों,  
 ठठकि सुजान सखियानि सौं पछाड़ कै ॥  
 दापँ कर गागरि सँभारि भुकि बाई शोर,  
 बापँ कर कज नँकु घँघट उठाइ के ।  
 दे गई हिये मैं हाय दुसह उदेग-दाग,  
 लै गई लटैती मन मुरि मुसुकाइ कै ॥

यहाँ अतिम दो पक्तियों में परिवृत्ति है ।

परिकराकुर —

बिन मधुसूदन के मधु की श्वाँई भई,  
 कुटिल कला हे मधुकैटभ कुचाल की ।  
 कहै रतनाकर जुन्हाई चद्रहास भई,  
 त्रिविध बयारि फुफुकारि फनि-जाल की ॥  
 आनन कौ रग उडै उडत श्वाँर सग,  
 रग-घार होति श्वाँ-भार ज्वाल-माल की ।  
 किरच मुकेस की करद है करेजँ लगै,  
 दरद - दरेरे देति गरद गुलाल की ॥

प्रत्यनीक —

धारि कै हिमत के सजीले स्वच्छ श्वाँर कौं,  
 आपने प्रमाथ कौ श्वाँर बदाप लेति ।  
 कहै रतनाकर दिवाकर-उपासी जानि,  
 पाला कज पुजनि पै पारि मुरभय लेति ॥

दिन के प्रताप श्रौ प्रभा की प्रखराई पर,  
 निज सियराई-सँघराई-छयि छाप लेति ।  
 तेज-हृत-पति-मरजाद सम ताकौ मान,  
 चाव चढ़ी कामिनी लौं जामिनी दवाप लेति ॥

सार —

छौर-फेन कैसी फधी अमल अटारी पर,  
 आई सुकुमारी प्रान प्यारी नँद-नद की ।  
 मानौ रतनाकर - तरंग - तुंग-शृंग पर,  
 सुखमा सुहाई लसै कमला सुछद की ॥  
 जैसे दीप-दीपति पै दीप मनि - दीपति है  
 दीपमनि पै ज्यौ हुति दामिनि अमद की ।  
 निखिल नछप्रनि पै चंद की प्रभा है जिमि  
 चद की प्रभा पै त्यो प्रभा है मुख-चंद की ॥

कवि ने मुद्रा, परिसख्या आदि अलंकारों का प्रयोग प्राय नहीं के समान किया है। केवल यही एक उदाहरण 'मुद्रा' का मिलता है जिसमें कवियों के कुछ नाम आ गए हैं —

आघत निहारी हौं गुपाल एक बाल जाकी,  
 लाग्यौ उपमा में कवि कोविद समाज है ।  
 तरुन दिनेस दिव्य अरुन अमोल पाय,  
 छोन फटि फेहरि श्रौ गति गजराज है ॥  
 संभु कुच मुख पदमाकर दिमाक देष,  
 तापै घन - श्रानंद घनेरी कच-साज है ।

झुबि की तरंग रतनाकर है अग मुस-

कानि रस-खानि बानि आलम निवाज है ॥

अधिक ( अतिम पक्तियों में ) —

रूप-रस पीयत अघात ना हुते जो तर

सोई अथ आँम है उबारि गिरिबौ करै ।

कहै रतनाकर जुडात हुते देखै जिन्है

याद किएँ तिन का अवाँ सौँ घिरिबौ करै ॥

दिननि के फेर सौँ भयौ है हेर फेर ऐसौ

जाकाँ हेरि फेरि हेरिबौई हिरिबौ करै ।

फिरत हुते जू जिन कुजनि में आठौँ जाम

नैननि में अथ सोई कुंज फिरिबौ करै ॥

काव्यार्थापत्ति ( अतिम पक्ति में ) —

मानि कासिका को सुभ-सासिका बस्यौ हीं आनि

जानि सरनागत काँ रगगत सुखारे देति ।

कहै रतनाकर लखात सदी सो ती सबै

बिबिध विनोद मोद तन मन धारे देति ॥

पर अथ जान्यौ जन भावत न नैकु याहि

पूँजी ही बिलोकि रोकि आनँद सहारे देति ।

जनम अनेकनि काँ करम-कमाई छीनि

आप की कहै को तीनि लोक सौँ निकारे देति ॥

प्राय उद्धृत उदाहरणों में अनेक अलंकार प्राप्त होते हैं । पर

केवल प्रासगिक अलंकारों का संकेत किया गया है । अत्युक्ति अल-

कार का प्रयोग रत्नाकर जी ने कुछ स्थानों पर किया है। पर जैसी अस्वाभाविक अत्युक्तियाँ उर्दू साहित्य में मिलती हैं तथा जिनकी परंपरा का कुछ प्रभाव बिहारी आदि हिंदी कवियों की रचनाओं पर भी लक्षित होता है, वैसी रत्नाकर जी की रचनाओं में अधिक नहीं प्राप्त होतीं। जो कवि भाव-व्यजना की स्वाभाविक भूमि को छोड़ 'बात की करामात' की ओर भटके वही आकाश पाताल को एक करनेवाली कल्पनाओं की सृष्टि करना चाहेगा। पर रत्नाकर जी ऐसे रससिद्ध कवि उधर जाते ही नहीं। विरह-वेदना की व्यजना करते समय अवश्य कुछ अत्युक्तियाँ की गई हैं —

दाबि-दाबि छाती पाती लिखन लगायौ सबै

व्यांत लिखिबै कौ पै न कोऊ करि जात है।

कहै रतनाकर फुरति नाहिं बात कबू

हाथ धरयौ ही तल थहरि थरि जात है ॥

ऊधौ के निहोरें फेरि नैकु धीर जोरें पर

ऐसौ अग-ताप कौ प्रताप भरि जात है।

सूखि जाति स्याही लेखिनी के नैकु डक लागैं

अक लागैं फागद धरि धरि जात है ॥

उद्धव शतरु में ऐसी ही एक-आध अत्युक्तियाँ और मिलती हैं। देखिए नीचे कैसी अत्युक्ति की गई है। भगवान् गज की पुकार सुन कर ही उसकी सहायता को गए थे। यहाँ ऐसा वर्णन हुआ है कि भगवान् आधे मार्ग तक पहुँच चुके थे तो उन्होंने गज की पुकार सुनी। गज का उद्धार कर इतनी शीघ्रता से लौट भी गए कि

पक्षिराज जो कि शीघ्र गति से उनके पीछे ही आ रहा था, उनको लौटते समय मार्ग में मिला —

रमत रमा के सग आनंद-उमग - भरे,  
 अग परे थहरि मतग अवराधे पै ।  
 कहै रतनाकर बदन-युति औरै भई,  
 वूदैं छुई छलकि दगनि नेहनाधे पै ॥  
 धाय उठि धार न उवारन में लाई रच,  
 चवला ह चकित रही है वेगसाधे पै ।  
 आवत बितुड की पुकार मग आधे मिली,  
 लौटत मिल्यौ त्यों पच्छिराज मग आधे पै ॥

रस-परिपाटी के भीतर शृंगार आदि रसा के रग कल्पित कर लिए गए हैं । यह कल्पना साधारण अनुभूति तक नहीं पहुँचती । इनके ऊपर काव्योक्तियों को निर्भर करने से उनकी प्रासादिकता तथा बोधगम्यता नष्ट हो जाती है । रत्नाकर जी ने कुछ स्थानों पर ऐसा किया है । देखिए —

चहुँ दिसि तैं धन घोरि घेरि नभ मडल द्याय,  
 घूमत, भूमत, भुक्त औरि अतिसय नियराय ।  
 वामिनि दमकि दिखाति, दुरति पुनि दौरति लहरैं,  
 कृष्टि छबीली छटा-झोर दिन-दिन छिति छहरैं ॥  
 मानहु संबि सिंगार हास के तार सुदाय,  
 धूपझाँह के बीनि बितान अतन तनवाय ॥

तथा

रसम-जल-कन अति अमल आनि अलकनि अधिकाने ।

मनु सिंगार कै तार हास मुकता मन - माने ॥

जो लोग रस-पद्धति से परिचित हैं वे, सभव है, इस प्रकार की उक्तियों को अच्छा समझें, पर साधारण भावुकों के हृदय पर ऐसी उक्तियाँ अधिक प्रभाव डालने में समर्थ नहीं होतीं । विद्वान् लोग भी शृंगारादि के कल्पित रगों को जानते तो हैं पर उनके सामने भी किसी रस का नाम लेने से उसका रग प्रत्यक्ष-वत् खडा नहीं हो जाता । अनुराग का लाल रग अपने साहित्य में बहुत प्रसिद्ध है । तुलसी, सूर, विहारी आदि ने अपने काव्यों में इसका उपयोग किया है । विहारी के इस दोहे का भाव अनुराग का लाल रग मानने ही से लग सकेगा.—

तजि तीरथ हरि-राधिका-तनु-दुति कर अनुराग ।

जेहि ब्रज केलि-निकुज-मग पग पग होत प्रयाग ॥

पर इस पद्धति को भी बहुत काव्योपयोगी नहीं माना जा सकता । रत्नाकर जी ने भी इसके अनुसार कुछ रचनाएँ की हैं —

इत-उत ललित लखार्ति चटक-रंग धीरवधूती,

मनहु अमल अनुराग राग की उपर्जा वृटी ।

अलकार योजना की धुन में कुछ स्थानों पर त्रुटियाँ भी रह गई हैं । ऐसे स्थान अधिक नहीं हैं । पर कुछ लोगों के मतों के लिए उनका भी उल्लेख आवश्यक है । एक उदाहरण —



देखत-देखत भए सकल जरि छार दनक में ।

दारु पुत्तलनि माहिं लगी मनु आगि तनक में ॥

लकड़ी की पुतलियों में आग लग तो शीघ्र ही जाती है, पर वे देखते देखते क्षण भर में राख नहीं हो जातीं। उनके सुलग-सुलग कर राख होने में कुछ समय लगता है। यहाँ यदि अति शीघ्र बल उठनवाले किसी पदार्थ की पुतलियों होतीं तो अधिक सगत होता।

---

## भाषा

कवि का परम साध्य भिन्न-भिन्न भावों की व्यजना करना है। इस साध्य की पूर्ति के लिए उसे अनेक उपकरणों से सहायता लेनी पड़ती है जिनमें सबसे प्रधान भाषा है। किसी कवि द्वारा प्रयुक्त भाषा का अध्ययन हम तीन प्रधान दृष्टियों से कर सकते हैं —

( १ ) उन विधियों की दृष्टि से जिनका अनुकरण कर कवि अपनी भाव-व्यंजना की आकांक्षा की पूर्ति में सफल हुआ है।

( २ ) शब्दालकारों की दृष्टि से जिनकी योजना कर कवि अपनी भाषा के वाह्य-स्वरूप को अलंकृत करने में सफल हुआ है।

( ३ ) व्याकरण की दृष्टि से जिसके अतर्गत शुद्धाशुद्ध-विवेचन आ जाता है।

सर्व प्रथम हम पहले विभाग को लेते हैं। जिन जिन विधियों का अनुसरण कर कवि भाव-व्यंजना की ओर अप्रसर होते हैं उनकी पूरी तालिका तो बनाई ही नहीं जा सकती क्योंकि कवि की प्रतिभा तथा कल्पना स्वतंत्र है जो नित्य नवीन लोको की सृष्टि कर हमें चकित तथा मुग्ध किया करती है। पर किसी कवि द्वारा प्रयुक्त कुछ विशेष विधियों की ओर साधारण सकेत अवश्य किया जा सकता है जो उसकी रचनाओं के अध्ययन की ओर अप्रसर होते समय कुछ सहायता पहुँचा सकता है।

शब्दों में विचारों को व्यक्त करने तथा भावों को उद्घोषित करने

की शक्ति अवश्य है पर इस शक्ति का पूर्ण विकास उपयुक्त तथा अनुकूल परिस्थितियों की योजना पर निर्भर है। हम उपयुक्त परिस्थितियों के अंतर्गत बहुत सी बातों को ले लेते हैं। बोधव्य की हृदय-वृत्तियों की विशेषताएँ, सामयिक विशेषताएँ आदि इसीके भीतर आवेंगी। कुछ उदाहरणों से इन परिस्थितियों का काम-चलाऊ परिचय प्राप्त किया जा सकता है। 'शीतल जल प्रस्तुत है' इस वाक्य को ले लीजिए। इसके भिन्न भिन्न श्रुतियों में तथा भिन्न भिन्न व्यक्तियों पर भिन्न भिन्न प्रभाव पड़ेंगे। जेठ की गर्मी में प्यास में व्याकुल व्यक्ति पर जो प्रभाव पड़ेगा वह जाड़े के दिनों में कभी न पड़ेगा। उसी प्रकार 'पानी गर्म किया जा रहा है' इस वाक्य को ले लीजिए। यदि किसी को जाड़े के दिनों में स्नान के लिए पानी की आवश्यकता है तो उसे इस वाक्य को सुन कर सतोष तथा आनंद होगा। पर इसी वाक्य का प्रभाव परिस्थितियों के परिवर्तन से परिवर्तित भी हो सकता है। एक रोगी महीनों से ज्वर में पीड़ित है। उसे गर्म जल दिया जाता है। उसके 'पानी लाओ' कहने पर सुनाई पड़ता है 'पानी गर्म किया जा रहा है'। यह रोगी इस समाचार से कुछ बहुत प्रसन्न न होगा। वह सोचने लगेगा कि देखो सब लोग सुराही आदि में ठंडे किए हुए जल को पी सकते हैं पर मेरे लिए 'पानी गर्म किया जा रहा है'। वह अपनी कड़वी जीभ पर उस कुरुचि-पूर्ण पानी का स्वाद अनुभव करने लगेगा।

किसी घटना से अपना सबंध होने या न होने से भी उस विषय के समाचार का प्रभाव भिन्न हो जाता है। 'युद्ध में सब

सैनिक मारे गए' इस समाचार का सब व्यक्तियों पर एक सा प्रभाव नहीं पडता । यदि सुननेवाले का उस सेना से कोई भी संबंध नहीं है तो वह इससे अधिक प्रभावित न होगा । यदि वह सेना सुननेवाले के देश की है तथा वह व्यक्ति देश पर अनुराग रखनेवाला है तो वह सब सैनिकों के मारे जाने के समाचार से क्षुब्ध होगा । पर यदि उस सेना के सैनिकों में सुननेवाले का पुत्र भी रहा हो तो वह इस समाचार से अत्यंत चंचल हो उठेगा । इस प्रकार एक ही समाचार भिन्न-भिन्न व्यक्तियों पर भिन्न भिन्न प्रभाव डालता है । इन्हीं सब विशेषताओं को जिनके कारण शब्दों के या वाक्यों के रागात्मक प्रभाव में भेद पडता है हम परिस्थितियाँ कहते हैं । कुशल कवि अपनी पदावली को अनुकूल परिस्थितियों में सजा कर अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ होते हैं । इन सब का विचार किसी कवि की भाव-व्यजना के अध्ययन के साथ साथ प्रासंगिक होता है । रत्नाकर जी की इस विषय की योग्यता का बहुत कुछ परिचय हमें रस-निष्पत्ति के अध्ययन के साथ प्राप्त हो चुका है । यहाँ कवि द्वारा प्रयुक्त भाषा पर उसकी परिस्थिति-योजना की दृष्टि से पुन विचार करना आवश्यक नहीं है । अब तो केवल कवि द्वारा प्रयुक्त भाषा की मौलिक शक्ति तथा उसकी काव्योपयुक्तता की दृष्टि से विचार करना है ।

रागात्मिका तथा बोधात्मिका भेद से हम भाषा की दो शक्तियाँ मान सकते हैं । जिन शब्दों में बोधात्मिका शक्ति अधिक होती है वे दर्शन, विज्ञान आदि विषयों के सूक्ष्म तथा तार्किक विवेचन के

अधिक उपयुक्त पडते हैं तथा जिन शब्दों में रागात्मिका शक्ति अधिक होती है वे काव्य के लिए आवश्यक सिद्ध होते हैं। वैज्ञानिक या दार्शनिक अपनी पदावली को काट-छाँट के अपने अनुकूल बनाते हैं। वे शब्दों को सराद पर चढा कर ऐसा कर देने हैं कि वे नियत अर्थ से अधिक या न्यून का बोध नहीं कराते, आवश्यकता के अनुसार विचारों को ठीक-ठीक व्यक्त करते हैं। अपने काय में सफल होने के लिए वैज्ञानिक कुछ प्रणालियों से शब्दों का शोषण तथा सस्कार करते हैं जिन पर विचार करने को यहाँ आवश्यकता नहीं। पर कवि क्या करता है यह यहाँ का प्रासंगिक आवश्यक विचारणीय प्रश्न है।

जिस प्रकार बुद्धि अपने विचार-क्षेत्र के भीतर बाह्य वस्तुओं को लेती रहती है उसी प्रकार हृदय बाह्य वस्तुओं को अपने राग-क्षेत्र के भीतर लेता रहता है। अपने हृदय की रागात्मिका-वृत्ति के क्षेत्र के भीतर आनेवाली वस्तुओं के दो मोटे विभाग किए जा सकते हैं। कुछ वस्तुओं से हम सुखात्मक अनुभूतियाँ प्राप्त करते हैं तथा कुछ से दुःखात्मक। यहाँ वस्तुओं के अतर्गत हम भावों आदि को भी लेते हैं। इन दोनों सुखात्मक तथा दुःखात्मक अनुभूतियों के लिए हम एक शब्द 'संवेदन' का प्रयोग कर सकते हैं। हमारे हृदय में संवेदन को ग्रहण करनेवाली वृत्तियाँ उपस्थित हैं। बाह्य वस्तुओं के ससर्ग से ये वृत्तियाँ प्रभावित होती रहती हैं। कवि के उद्देश्य को पूर्ति इन रागात्मिका वृत्तियों को उच्छृम्भित करने में है। इसके लिए कवि को संवेदन के स्वरूप को मूर्त्त तथा प्राद्य रूप में उपस्थित

करना पडता है। इस कार्य में लक्षणा शक्ति कवि की बहुत सहायता करती है। लक्षणा भावों को ऐसे गोचर (मूर्त्त) रूप में उपस्थित करती है कि वे सुग्राह्य होकर हमारे हृदयों से अपना रागात्मक सवध स्थापित करते चलते हैं। किसी व्यक्ति के हृदय में कुछ अनुकूल परिस्थितियों के उपस्थित होने से आनन्द हुआ है। कवि चाहता है कि श्रोता भी इस आनन्द का निकटतम सवेदन प्राप्त करें। कवि के लिए उस आनन्द का प्रत्यक्षीकरण करना आवश्यक है। कवि उस आनन्द मग्न व्यक्ति के लिए कहता है कि उसका हृदय हरा हो गया। जब समय पर वृष्टि होने से पादपों को अनुकूल जल मिल जाता है तो वे हरे हो जाते हैं। यदि पादपों के भी हृदय मान लिया जाय तो उनका हरा-भरा होना उनके आनन्द का वाह्य प्रत्यक्षीकरण या फल होगा। यद्यपि जीवधारी आनन्द की अवस्था उपस्थित होने पर स्वरूपतः हरे (वाच्यार्थ के द्वारा) नहीं होते पर कवि वनस्पति जगत् में प्राप्त होनेवाले एक दृश्य का मनुष्य - जगत् में प्राप्त होनेवाले सवेदन पर आरोप करता है। ऐसे आरोप लक्षणा के द्वारा प्राप्त होते हैं तथा भाव-व्यजना के लिए बहुत ही आवश्यक उपकरण हैं। रत्नाकर जी ने ऐसे काव्योपयोगी प्रयोगों का मद्दा ध्यान रखा है। वही, अश्वमेध के घोड़े के चोरी जाने का प्रसंग है। गणितज्ञ ग्रहों आदि की गणना कर यह फल बताते हैं —

है मिलियौ स्रम साध्य दैव पर अत मिलैहे।

हैहे सुम परिनाम आदि अति असुम लखैहै॥

महाराज को यह आशा-जनक सवाद सुन कर अत्यन्त प्रसन्नता

हुई। कवि लिखता है—

मख राखन कौ रग पाइ नरपति हारियाने ।

मानौ सुखत साळिखेत पर घन घहराने ॥

‘हरियाने’ कैसा सुंदर लक्षणात्मक प्रयोग है। यहाँ पर कवि ने रग शब्द का कैसा सार्थक प्रयोग किया है। शब्द शिल्प (ढंग तथा रग) होने से ‘हरियाने’ के चमत्कार में वृद्धि कर रहा है। ‘हरियाने’ का वाच्यार्थ तो ‘हरा होना’ ही है। हरे होने के लिए रग की आवश्यकता है। इस आवश्यकता पूर्ति में आभास-रूप से ‘रंग’ शब्द सहायक हो रहा है। ऐसे प्रयोग बड़ी सूक्ष्म तथा प्रतिभा के फल होते हैं। अपने प्रस्तुत कवि में ये गुण कितनी अधिक मात्रा में वर्तमान हैं।

घर में संपत्ति होने से लोगों को नूर की सूझती है। जब पास में धन नहीं रहता तो दृष्टि कुठिल-सी हो जाती है, चारों ओर अंधेरा सा लगता है। उसके घर में संपत्ति का उजेला है आदि प्रयोग प्रचलित ही हैं। पुत्र न होने से कुटुंब की आगे समृद्धि होने की आशा नहीं रहती। आशा के इस अभाव को व्यक्त करने के लिए लक्षणा हमें एक शब्द प्रदान करती है। देखिए वही गंगा-वतरण का प्रसंग है। नगर के आगे कोई पुत्र नहीं है—

भव वैभव कौ जदपि भूप गृह अमित उज्यारौ ।

तउ इक सुत कुल दीप बिना सब लगत अँध्यारौ ॥

यहाँ ‘उज्यारौ’ तथा ‘अँध्यारौ’ शब्द ध्यान देने योग्य हैं। न वैभवं से वास्तविक उजाला होता है, न पुत्र के अभाव से ऐसा

अँधेरा छाया रहता है कि दिन में भी दिया चासना पड़े। पर ये दोनों प्रयोग वार्थ बात को गोचर बना कर हमारे हृदय के पास तक पहुँचा देते हैं। पुत्र न होने से जो कष्ट होता है वह दिखाई नहीं पडता पर दीपक न होने से काला काला चतुर्दिक छाया हुआ अधकार प्रत्यक्ष रहता है। वसी प्रकार वैभव के द्वारा प्राप्त आनन्द, आशा आदि की व्यजना 'उज्यारौ' से हो रही है। 'अँध्यारौ' के साथ 'कुल-दीप विना' प्रयोग की सगति भी ध्यान देने योग्य है। जब दीप नहीं है तो अँधेरा होगा ही।

हमारे देश के उष्ण होने से यहाँवालों को शीतल वस्तुएँ अत्यंत प्रिय हैं। इसी से शीतलता लक्षणा द्वारा सतोप आदि की व्यजना करने में सहायक होती है। 'छाती ठढी होना' ऐसे प्रयोग इसी लक्षणा के फल हैं। 'हृदय जुडाना' आदि भी ऐसे ही प्रयोग हैं। भगीरथ के कठोर तप से प्रसन्न होकर ब्रह्मा वर प्रदान करने को उपस्थित हुए हैं। महाराज वहाँ एक 'चुल्लू' भर पानी माँगते हैं —

अति उदार करतार जदपि तुम सरयस-दानी।

हम लघु जाचक चाहत एक चिल्लू-भर पानी ॥

ताही सौं तप ताप दूरि करि अग जुडैहैं।

ताही सौं सब साप दाप पितरनि के जैहैं ॥

यहाँ 'जुडैहैं' शब्द लाक्षणिक है। इसके द्वारा सतोप आदि का व्यजना हो रही है। यद्यपि जुडाने के द्वारा वैसा कोई मूर्त रूप सामने नहीं उपस्थित होता जैसा 'अँधेरे' आदि के द्वारा



उपस्थित होता है, पर फिर भी यह संवेदन के स्वरूप को अधिक स्थूल बनाता है। यह विधि भी काव्य के लिए उपयोगी है। हम वाह्य संवेदन का आभ्यन्तर प्रत्यक्षीकरण ज्ञानेंद्रियों के द्वारा करते हैं। पर सत्र ज्ञानेंद्रियों के द्वारा प्राप्त संवेदनों का स्वरूप एक-सा नहीं होता। कुछ ज्ञानेंद्रियों संवेदन का अत्यन्त सूक्ष्म स्वरूप ग्रहण करती हैं, कुछ अत्यन्त स्थूल। उदाहरण के लिए उन वस्तुओं का ज्ञान हम अधिक प्रत्यक्ष-सा कर पाते हैं जिन्हें हम देख या छू सकते हैं। जिन वस्तुओं का हम स्वाद ले सकते हैं उनका भी संवेदन हमारे सामने अधिक प्रत्यक्ष हो जाता है। लक्षणा की यह प्रणाली है कि वह सूक्ष्म संवेदन को ग्रहण करनेवाली इन्द्रिय की अनुभूति या आस्वाद-सुख पर अधिक स्थूल या मूर्त्त संवेदन को ग्रहण करनेवाली इन्द्रिय के आस्वाद-सुख का आरोप करती है। उदाहरणार्थ 'मीठी बोली' प्रयोग ले लीजिए। मीठी वस्तु का ज्ञान जिज्ञासे होता है कानों से नहीं। बोली कानों से सुनि जाती है। पर किसी की बोली को सुन कर जो आनन्द प्राप्त होता है वह 'मीठी विशेषण से अधिक मूर्त्त-सा हो जाता है। इसी प्रकार 'कठोर वचन' प्रयोग में। कठोरता का अनुभव हमें स्पर्श से होता है व से नहीं। पर लक्षणा संवेदन को मूर्त्त या ग्राह्य बनाने के लिए प्रयोग करने की प्रेरणा करती है। भोरा मुँह, सीधी बात, भाग्य, कुद बुद्धि, नशीले नेत्र, ऊँचा मन, टेढ़ा प्रश्न आदि प्रेमो ही लक्षणा के प्रसाद हैं। तावग्य आदि शब्द उत्पत्ति के भीतर भी ऐसी ही लक्षणा द्विपी है। रत्नाकर

ऐसे प्रयोगों को अपनाने का सदा ध्यान रखा है। शिशिर के अंत में ठढक कुछ कम होने लगती है। 'गुलाबी जाड़ा' प्रयोग प्रसिद्ध ही है। देखिए इसका कैसा सुंदर प्रयोग हुआ है —

मज्जुल मकदानि के कौपल सचोप लखै,

लागे गान गुनन मलिंद छिन द्वैक तैं।

कहै रतनाकर गुलाबनि में बौंडी लगीं,

श्रौंडी श्रोप और ही अनूप इन डैक त ॥

केसरि-कुरगसार-लेप न सुहात अग,

कन घनसार के मिलावै किन द्वैक तैं।

दाबी रहै हौंसनि की हुमस न ही में अब,

फाथी फाय सीत पै गुलाबी दिन द्वैक तैं ॥

'गुलाबी' प्रयोग केवल जाड़े की कमी की ही सूचना नहीं दे रहा है, यह फाल्गुन के प्रारंभ के दिनों के उल्लास आदि को भी प्रत्यक्ष कर रहा है। गुलाबी वस्तु का ज्ञान नेत्रों के द्वारा होता है। जाड़े की कमी नेत्रों से नहीं देखी जा सकती। पर कवि लक्षणा के सहारे शिशिर के अंत की सब अनुभूतियों को गोचर-सा कर देता है। 'हौंसनि की हुमस न ही में अब' के द्वारा कवि उन दिनों की उमग के वेग की व्यजना कर रहा है। उमग (होस) रोके नहीं सकती।

जब प्रसंग प्राप्त हो गया है तो एक अन्य विशेषता के विषय में भी विचार कर लिया जाय। यह पक्ति देखिए:—

फाथी फाय सीत पै गुलाबी दिन द्वैक तैं।

यहाँ 'दिन द्वैक तैं' प्रयोग विचारणीय है। दो दिनों के उल्लेख

की क्या आवश्यकता थी। कवि किसी भाग को ग्रहण करने योग्य बनाने के लिए उमका कुछ आधार प्रस्तुत करता है। इस आधार पर विश्राम लेकर कल्पना और भी वेग से आगे बढ़ती है। 'दो दिन' कह कर कवि हमारी कल्पना को टिकाने के लिए एक निश्चित भूमि प्रस्तुत करता है। ऐसी बातें हमारे सामने वर्य वस्तुओं, दृश्यों आदि का और भी सजीव चित्र प्रस्तुत करती हैं। यही बात नीचे की पक्तियों में कवि ने 'कछु परसों तैं' कह कर की है —

यिकसन लागे मुचुकुंद लजली औ लोध,  
 कछु परसों तैं सरसों हूँ दलिनी भई ।  
 कहै रतनाकर मनोज-ओज पोपन कौं,  
 धन उपवन में प्रफुल्ल फलिनी भई ॥

अब लक्षणा के प्रस्तुत प्रसंग पर आइए। अभी कहा जा चुका है कि लक्षणा की प्रेरणा ही से लक्षण्य आदि शब्दों की उत्पत्ति होती है। नीचे की पक्तियों में 'मलोनी सौंम' का सुंदर प्रयोग देखिए —

मनि-गन लागत तुम्हे तौ उडगन आलो,  
 फनि मनि-माली लों हमैं सो डरपावै है ।  
 खेलौ हँसो जाइ जाहि भावत सलोनी सौंम,  
 हाँ तौ जरे सौंम सो लुनाई लोन लावै है ॥

'मलोनी विशेषण कितनी सूक्ष्म तथा भावुकता का फल है। सलोनी का वाच्यार्थ होता है 'नमक वाली' तथा लक्ष्यार्थ 'सुंदर'। जो मयोगिनी है उसे तो सौंम सुंदर लगती है। पर जो वियोगिनी

है उसे और भी कष्ट देती है। वियोगामि से तो वह जली ही है, सलोनी साँझ से उसे और भी कष्ट पहुँचता है। जले में नमक लगता है।

जिस प्रकार शरीर पनपना, मन हरा होना आदि प्रयोगों में लक्षणा के द्वारा बाह्य जगत् की विशेषताओं का आरोप मनुष्यों की विशेषताओं पर किया जाता है उसी प्रकार मनुष्यों की विशेषताओं का आरोप भी बाह्य जगत् की वस्तुओं पर किया जाता है। 'हँसता हुआ मकान' एक बहुत ही प्रसिद्ध प्रयोग है। हँसते मनुष्य हैं पर लक्षणा मकानों को भी हँसा सकती है, कुओं को भी अधा बना सकती है। इसी शैली पर रत्नाकर जी ने भी कुछ प्रयोग किए हैं। नीचे कदवों के पुलकने का प्रयोग देखिए —

छाई सुभ सुखमा सुहाई रितु पावस की,  
 पूरब मैं पच्छिम मैं उत्तर उदीची मैं ।  
 कहै रतनाकर कदव पुलके हैं वन,  
 लरजैं लवगलता ललित बगीची मैं ।

गेंद उछलती है उमगती नहीं है। पर गोपियों को कृष्ण की गेंद उमगती हुई प्रतीत हो रही है। गोपियों असूया-मिश्रित प्रेम की दृष्टि से देख रही हैं। कृष्ण को गेंद कितनी भाग्यवती है कि उनके हाथों का स्पर्श करती है, उन्हीं हाथों का जिन्हें पाने को गोप-वधूटियों तरस रही हैं। इस सौभाग्य के मद में यदि वह जड गेंद भी उमगने लगे तो कौन आश्चर्य ! प्रेम की स्निग्धता से सिक्त-हृदय व्यक्ति ससार को यों ही न एक भिन्न रूप में देखने लगता

। गोपियों का प्रेम उनके हृदय में ही न समा कर बाहर उमड़ पड़ा है तथा जड़ों को भी चेतन बना रहा है—

फटुक हूँ उमगै कर पाइ, सखी हमहीं सत्र भौंति अभागी ।  
रोकति साँसुरी पाँसुरी में, यह बाँसुरी मोहन केँ मुख लागी ॥

‘इतराना’ इत्यादि क्रियाएँ निर्जीव पदार्थों में संभव नहीं हैं। पर कवि को कन्हैया का मुकुट इतराना प्रतीत होता है —

चाह चद्रिका फूलनि की सोहति उत भाई,  
लालन की मति जाहि निरखि बिन मोल बिकाई ।

सिर चढ़ि इत इतरात मुकुट त्यो फूलनि ही कौ,  
बरबस बस कार लेनहार चित चतुर लली कौ ।

किसी एक ही कार्य के दो स्वरूपों को लेकर जो भिन्न-भिन्न लक्षणिक प्रयोग प्रचलित होते हैं वे कभी कभी तो आपस में एक-दम न मिल कर भिन्न ही भावों की व्यञ्जना करते हैं। उदाहरण के लिए किसी नदी के उमड़ कर बहने को लीजिए। इस व्यापार से केवल उमड़ने के दृश्य या स्वरूप को लेकर हृदय उमड़ना, आनन्द उमड़ना आदि प्रयोग निकले। ऐसे लक्षणिक प्रयोगों के भीतर नदी के उमड़ने का साम्य अवश्य छिपा रहता है। पर नदी के उमड़ कर बहने से गाँवों के विनष्ट होने, कृषकों की भूमि के जलमग्न होने अनेक प्राणियों के मरने आदि के अप्रिय कार्य भी हो सकते हैं। इस सत्र पर ऐसे प्रयोगों में ध्यान नहीं दिया जाता। लक्षणा के उमड़ने के ढंग पर ध्यान रख कर प्रयोग को ग्रहण कर लेते एक उदाहरण —

सोभा सुख-पुज वा निकुञ्ज उमड्यौ सौ आज

ग्वाल गयौ कोऊ इमि कहत कहानी सी ।

नदी के उमड कर वहने से जो विनाशकारी कार्य होते हैं उन पर ध्यान रख कर 'बह जाना' प्रयोग चला । इसका एक उदाहरण देखिए.—

औसर परे पर श्रव रचहू कृपाल सुनौ,

चूक जौ परी तौ हियै हूक रहि जाइगी ।

आयौ कहँ नीर जौ अधीर इन नैननि तौ,

पती सव साधना वृथा ही बहि जाइगी ।

यहाँ 'बह जाने' का अर्थ नष्ट होना है जो पानी आदि में बह कर नष्ट हो जाने से प्राप्त हुआ है ।

कवि प्रायः लाक्षणिक प्रयोगों की उद्भावना किसी न किसी प्रयोजन से करता है । इन्हें हम 'प्रयोजनवती लक्षणा' के भीतर ले सकते हैं । क्रमशः व्यवहार में आते आते ये प्रयोग रूढ हो चलते हैं । इन्हीं रूढ लाक्षणिक प्रयोगों को हम मुहावरा कहते हैं । यदि हम अन्वेषण करें तो अधिकांश मुहावरों के पीछे किसी न किसी लाक्षणिक वक्रता की शक्ति को काम करता पावेंगे । पर लोक में इन प्रयोगों के इतना प्रचलित हो जाने से हमारा ध्यान उधर नहीं जाता । लाक्षणिक प्रयोगों के लिए आवश्यक अर्थ की अनुपपन्नता या असंगति अभी भी मुहावरों में पाई जाती है । पर प्रारम्भ में जब ऐसे प्रयोग चले होंगे तो लोगों ने विरोध से प्राप्त होनेवाले चमत्कार का अवश्य अनुभव किया होगा । चल पडना, बोल उठना, मार बैठना,

लड बैठना आदि अगणित प्रयोग हमारी भाषा में चल रहे हैं, जिनका अध्ययन अत्यंत मनोरंजक हो सकता है। यद्यपि अति परिचय से लाक्षणिकता की नवीनता घिस गई है पर ऐसे प्रयोगों में साधारण प्रयोगों की अपेक्षा कुछ अधिक शक्ति अभी भी वर्तमान है। उदाहरण के लिए दो प्रयोगों को ले लीजिए। 'मोहन ने मुकुद को मारा' तथा 'मोहन मुकुद को मार बैठा'। साधारण दृष्टि से इनमें अधिक अंतर नहीं प्रतीत होता पर वास्तव में दोनों प्रयोगों के द्वारा भिन्न-भिन्न भावों की व्यंजना हो रही है। 'मोहन मार बैठा' से प्रतीत होता है कि जब उसके ऐसे घुरे काम के कर बैठने की कोई आशंका न थी तब उसने ऐसा किया, तथा दर्शकों को इस कार्य से शोभ हुआ। मोहन को इस काम से खेद या पश्चात्ताप कुछ नहीं हुआ, इसका भी आभास उसके निर्दिष्ट होकर बैठने में मिलता है। नीचे की पक्तियों में मुहावरे की शक्ति देरिए —

जाऊँ जम गाऊँ जौ समेत अपराधनि के,  
 तौ पै तिहिं ठाउँ ना समाउँ उबरयौ रहीं ।  
 कहै रतनाकर पठाघो अघ नासि जु पै,  
 तौ पै तहाँ जाइबे की जोगता हरयौ रहीं ॥  
 सुकृत बिना तौ सुरपुर में प्रवेश नाहिं,  
 पर तिन तँ तौ नित दूर ही टरयौ रहीं ।  
 तातैं नयौ जौली ना निवास निरमान होइ,  
 तौ ली तब द्वार पै अमानत परयौ रहीं ॥

सुकृत से दूर ही टळा रहता हूँ का भाव तो यही है कि मैं

पुण्य नहीं करता, पर, मुहावरे ने इस भाव में कुछ विशेषता उत्पन्न कर दी है। हम जिस वस्तु से घृणा या द्वेष करते हैं या जिससे डरते हैं उससे दूर ही रहते हैं। पुण्यों से दूर ही टले रहने का भाव हुआ कि हम पुण्यों का सपादन नहीं करते केवल इतना ही नहीं है, हमें उनसे कुछ विराग-सा तथा उनके प्रति कुछ अपेक्षा-सी है।

इस प्रकार यह निष्कर्ष निकला कि मुहावरे साधारण उक्तियों की अपेक्षा भावों को अधिक मार्मिकता में प्रकट करते हैं। इसका कारण उनके मूल में रहने वाली साकेतिकता या लक्षणा है। सकेत से कही हुई बात अधिक मार्मिक होती है। रसों को इसी लिए व्यंग्य माना गया है। पर मुहावरों की साकेतिक वक्रता जहाँ उन्हें एक ओर भावों को व्यक्त करने के योग्य बनाती है वहाँ दूसरी ओर तथ्यों की सूक्ष्म तथा मत्तर्क व्यजना के अयोग्य। दार्शनिक तथ्यों को हम मोटे प्रतीकों से नहीं प्रकट करते। सकेत मार्मिक होने के साथ ही स्थूल होते हैं। अतः सूक्ष्म दार्शनिक विवेचन के लिए ये अयोग्य सिद्ध होते हैं। इसी लिए काव्यों में इनका उपयोग आवश्यक होते हुए भी विवेचनात्मक पुस्तकों के लिए अनावश्यक है।

हिंदी भाषा के पास मुहावरों की बहुत बड़ी शक्ति है। अधिकांश मुहावरों का विकास हमारी भाषा की स्वतंत्र शक्ति तथा प्रकृति से हुआ है। फ़ारसी आदि भाषाओं से आए हुए प्रयोगों की संख्या अधिक नहीं है। पर यह देख कर आश्चर्य होता है कि इनके प्रयोग का जितना आग्रह उर्दू लेखकों या कवियों को



रहा उतना हिंदी कवियों को नहीं। उर्दू की बहुत कुछ वक्रता तथा परिष्कार का श्रेय मुहावरों को है। उर्दू कविताओं में भी इनका बहुत ही सूक्ष्म तथा मार्मिकता से प्रयोग हुआ है। यद्यपि मुहावरों की विधियों के पालन के अति कठोर आग्रह ने कभी कभी भाषा के विकासोन्मुख प्रवाह का अवरोध भी किया फिर भी उर्दूवालों के मुहावरों के अनुराग से उनकी भाषा की अभिव्यजना शक्ति बहुत कुछ बढ़ी। ब्रजभाषा या अवधी के पुराने कवियों ने लोकोक्तियों का तो योग समुचित किया पर मुहावरों की ओर ध्यान नहीं दिया। कविवर ठाकुर की रचनाओं में लोकोक्तियाँ कितनी सजीवता तथा स्वाभाविकता से आई हैं। ब्रजभाषा के किसी कवि में यदि मुहावरों की वक्रता मिलती है तो कविवर विहारीलाल में। सबी बोली के कवियों ने तो इन विधियों का वहिष्कार ही कर रखा है। कविवर रत्नाकर ने फारसी, उर्दू आदि साहित्यों का अच्छा अध्ययन किया था। उनकी प्रारम्भिक शिक्षा उर्दू में हुई थी। उच्च कक्षाओं में अँगरेजी के साथ साथ फारसी का अध्ययन चलता रहा। ऐसी परिस्थितियों में उनका ध्यान इन भाषाओं की विशेषताओं की ओर जाना स्वाभाविक था। अपनी भाषा की स्वतंत्र प्रकृति का पूरा ध्यान रखते हुए उन्होंने भाषा में नवीनता का योग किया है। वह ब्रजभाषा की उपेक्षा के दिन थे। पर रत्नाकर जी के कलापूर्ण हाथों में पड़ भाषा फिर निरर आई। उसमें नवीन आकर्षण तथा नवीन जीवन प्रतीत होने लगा। इन दिनों में भी खड़ी बोली के उग्र आदोलन की आँधी के बीच लोगों का ध्यान एक बार फिर ब्रजमाधुरी

पुण्य नहीं करता, पर, मुहावरे ने इस भाव में कुछ विशेषता उत्पन्न कर दी है। हम जिस वस्तु से घृणा या द्वेष करते हैं या जिससे डरते हैं उससे दूर ही रहते हैं। पुण्यों से दूर ही टले रहने का भाव हुआ कि हम पुण्यों का संपादन नहीं करते केवल इतना ही नहीं है, हमें उनसे कुछ विराग-सा तथा उनके प्रति कुछ अपेक्षा-सी है।

इस प्रकार यह निष्कर्ष निकला कि मुहावरे साधारण उक्तियों की अपेक्षा भावों को अधिक मार्मिकता से प्रकट करते हैं। इसका कारण उनके मूल में रहने वाली साकेतिकता या लक्षणा है। संकेत से कही हुई बात अधिक मार्मिक होती है। रसों को इसी लिए व्यंग्य माना गया है। पर मुहावरों की साकेतिक बक्रता जहाँ उन्हें एक ओर भावों को व्यक्त करने के योग्य बनाती है वहाँ दूसरी ओर तथ्यों की सूक्ष्म तथा सतर्क व्यञ्जना के अयोग्य। दार्शनिक तथ्यों को हम मोटे प्रतीकों से नहीं प्रकट करते। संकेत मार्मिक होने के साथ ही स्थूल होते हैं। अतः सूक्ष्म दार्शनिक विवेचन के लिए ये अयोग्य सिद्ध होते हैं। इसी लिए काव्यों में इनका उपयोग आवश्यक होते हुए भी विवेचनात्मक पुस्तकों के लिए अनावश्यक है।

हिंदी भाषा के पास मुहावरों की बहुत बड़ी शक्ति है। अधिकांश मुहावरों का विकास हमारी भाषा की स्वतंत्र शक्ति तथा प्रकृति से हुआ है। फारसी आदि भाषाओं से आए हुए प्रयोगों की संख्या अधिक नहीं है। पर यह देख कर आश्चर्य होता है कि इनके प्रयोग का जितना आग्रह उर्दू लेखकों या कवियों को

रहा उतना हिंदी कवियों को नहीं। उर्दू को बहुत सुध वक्रता तथा परिष्कार का श्रेय मुहावरों को है। उर्दू कविताओं में भी इनका बहुत ही सूक्ष्म तथा मार्मिकता में प्रयोग हुआ है। यद्यपि मुहावरों की विधियों के पालन के अति कठोर आग्रह ने कभी कभी भाषा के विकासोन्मुख प्रवाह का अवरोध भी किया फिर भी उर्दूशाला के मुहावरों के अनुराग से उनकी भाषा की अभिव्यजना शक्ति बहुत कुछ बढ़ी। ब्रजभाषा या अवधी के पुराने कवियों ने लोकोक्तियों का तो योग समुचित किया पर मुहावरों की ओर ध्यान नहीं दिया। कविवर ठाकुर की रचनाओं में लोकोक्तियाँ कितनी सजीवता तथा स्वाभाविकता से आई हैं। ब्रजभाषा के किसी कवि में यदि मुहावरों की वक्रता मिलती है तो कविवर बिहारीलाल में। खड़ी बोली के कवियों ने तो इन विधियों का वहिष्कार ही कर रखा है। कविवर रत्नाकर ने फारसी, उर्दू आदि साहित्यों का अच्छा अध्ययन किया था। उनकी प्रारम्भिक शिक्षा उर्दू में हुई थी। उच्च कक्षाओं में अँगरेजी के साथ साथ फारसी का अध्ययन चलता रहा। ऐसी परिस्थितियों में उनका ध्यान इन भाषाओं की विशेषताओं की ओर जाना स्वाभाविक था। अपनी भाषा की स्वतंत्र प्रकृति का पूरा ध्यान रखते हुए उन्होंने भाषा में नवीनता का योग किया है। वह ब्रजभाषा की उपेक्षा के दिन थे। पर रत्नाकर जी के कलापूर्ण हाथों में पड़ भाषा फिर निरखर आई। उसमें नवीन आकर्षण तथा नवीन जीवन प्रतीत होने लगा। इन दिनों में भी खड़ी बोली के उग्र आदोलन की आँधी के बीच लोगों का ध्यान एक बार फिर ब्रजभाषा की

की ओर आकर्षित हो जाने का श्रेय रत्नाकर की मँजी हुई भाषा को है। रीतिकाल के पिछले कवियों की मनमानी से भाषा बहुत कुछ विकृत हो चुकी थी। द्विजदेव तथा हरिश्चन्द्र ने उसका बहुत कुछ सस्कार किया तथा रत्नाकर ने उसमें नवीनताओं की योजना कर उमे फिर नवयौवन प्रदान किया। कवि ने मुहावरों के प्रयोग में बहुत सी काव्योपयोगी विशेषताओं का योग किया है। उनमें से यहाँ कुछ का परिचय प्रासंगिक होगा।

कुछ उचितियों का सारा चमत्कार मुहावरे की वक्रता पर ही निर्भर है। नीचे 'मन लेना' प्रयोग की सहायता से कैसी सुंदर उक्ति कही गई है। यद्यपि यहाँ लेने का अर्थ बश में करना ही है, पर कवि इसके माधारण अर्थ के सहारे शब्दों के साथ कैसी क्रीड़ा कर रहा है —

धन धारत चोरी कौ चोर चुराइ कै, त्रासनि राएत पास नहीं ।  
रतनाकर पै यह रीति महा, विपरीत ढिडाई की भाजन हौं ॥  
कहौ कौन के आगें पुकारि कहैं, जब न्याच हूँ रावरें आनन हौं ।  
यह चोरी नहीं घरजोरी हहा, मन लै हूँ रहौ पै वसी मनहीं ॥

जैसा कि कहा जा चुका है प्रायः मुहावरों में कुछ लक्षणात्मकता होती है। अर्थ-सगति अनुपपन्न होने से श्रोता को एक चमत्कार प्राप्त होता है। कवि कभी कभी मुहावरों को ऐसी परिस्थितियों में नियोजित करता है जिनमें मुहावरे के भीतर रहनेवाली लक्षणा की सगति प्राप्त हो जाती है। यह सगति वास्तविक नहीं होती, पर इससे एक विशेष चमत्कार प्राप्त हो जाता है। 'वहने' का लक्ष्यार्थ

नष्ट होना होता है। इसकी वास्तविक सगति पानी से वह कर नष्ट होने के साथ है। पानी की अनुपस्थिति में इसका 'नष्ट होना' अर्थ सकेत से प्राप्त होता है। निम्न-लिखित पक्तियों में 'पानी' शब्द रस देने से एक अद्भुत चमत्कार प्राप्त हो रहा है —

बीरनि के मान औ गुमान रन - धीरनि के  
 आन के विधान भट वृद्ध घमसानी के।  
 कहे रतनाकर बिमोह अंध-भूपति के  
 द्रोह के सँदोह सूत पूत अभिमानी के ॥  
 द्रोन के प्रबोध दुरवोध दुरजोधन के  
 आयु औध दिवस जयद्रथ अठानी के।  
 कौरव के दाप ताप पांडव के जात बहे  
 पानी माहिं पारथ सपुत की कृपानी के ॥

जैसे 'वहे' का लक्षणात्मक प्रयोग है वैसे ही 'पानी' का। न वहाँ वास्तविक बहना (वह जाना) है न यहाँ वास्तविक पानी। पर यह 'पानी' प्रयोग पर कैसा पानी चढा रहा है।

ऐसा ही प्रयोग नीचे की पक्तियों में हुआ है —  
 दाहैं अरि आस के अकास तिनि सीसनि पै,  
 होस को हवा कै हवा उनकी उडावैं हम।  
 कहे रतनाकर गरजि गुरु गोविंद यों,  
 जमन निसानी लोह - पानी सा बहावैं हम ॥  
 जारि जारि प्रखर प्रचंड रोष-भारनि में,  
 धार उनहीं की उन अँखिनि पुरावैं हम।

पंच तत्त्व हूँ मैं निज भाष सत्त्व सचित कै,

भ्लेच्छदल वचक पै पंचक, लगावै हम ॥

इसी प्रकार 'ओस पडने' प्रयोग को ले लीजिए । 'उसकी आशाओं पर ओस पड गई' आदि इसके उदाहरण हैं । हेमत ऋतु में ओस पडती ही है । शृगारी रचनाओं में इस ऋतु में मानिनियों के मान-भग होने का वर्णन किया जाता है । ऐसे वर्णनों में यदि यह कहा जाय कि हेमत में सयोगिनियों के रोप पर ओम पड जाती है तो एक विशेष चमत्कार प्राप्त होगा क्योंकि मुहावरे के अतर्गत आनेवाली 'ओस' की सगति ऋतु-सुलभ व्यापार के साथ स्वतः प्राप्त हो जायगी । देखिए —

हेरत हिमत के अनत प्रभुता कौ दाप,

भानु के प्रताप की प्रभा हूँ गरिवै लगी ।

कहै रतनाकर सुधाकर - किरन फेरि

काम के जिवाचन कौ जोग करिवै लगी ॥

वदलन घाने सध निज मनमाने लगे

चारौ ओर और ही वयार भरिवै लगी ।

जोगिनि के होस पै भरोस पै वियोगिनि के

रोस पै सँजोगिनि के ओस परिवै लगी ।

कुछ मुहावरे परिस्थितियों के मेल में बड़ी सूक्त में जड दिए गए हैं । एक उदाहरण देखिए —

दीजे गाँध पाँच ही हमारे फहँ पाँडघ काँ

खाँडघ लों ना तौ राज-छाज दहि जाहँगे ।

कहै रतनाकर निछत्र छित है है सवै  
 सूर बीर स्रोनि-नदी में बहि जाइगे ॥  
 सुभत नहीं है तुम्हैं अथ तौ सुभाएँ रच  
 पाछैं पछिताएँ कहा लाहु लहि जाइगे ।  
 जैहें वृथा आँखैं खुलि तब जब देखन कौं  
 जग में तिहारे ना दुलारे रहि जाइगे ॥

'आँखें खुलने' का अर्थ कुछ क्षति उठा कर होश में आना है । पर वृतराष्ट्र की ऊपरी आँखें भी बंद हैं । ऐसी परिस्थिति में 'आँखें खुलने' प्रयोग का चमत्कार बढ गया है । वृतराष्ट्र के चर्म-चक्षु तो अब खुलने से रहे । हाँ, हृदय के खुल सकते हैं । पर यदि युद्ध में पुत्रों के मारे जाने पर आँखें खुलीं भी तो क्या लाभ । देखने शब्द का प्रयोग भी अद्भुत ही हुआ है —

जैहें वृथा आँखैं खुलि तब जब देखन कौं  
 जग में तिहारे ना दुलारे रहि जाइगे ।

कुछ मुद्गारों का प्रयोग ऐसी परिस्थितियों में किया गया है जहाँ लक्ष्णिकता की अमगति उपस्थित न होने पर भी लक्ष्यार्थ का चमत्कार प्राप्त हो रहा है । वाच्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ का आनन्द एक साथ ही प्राप्त हो रहा है । देखिए —

आँखि दिखावति मूड बढी मटकावति चटिका चाव सौं पागी ।  
 त्यों रतनाकर गुज की माल लगी छुतिया हुलसै रंग रागी ॥  
 कटुक हैं उमगें कर पाइ सखी हमहीं सर भौंति अमागी ।  
 रोकति साँसुरी पाँसुरी में यह घाँसुरी मोहन केँ मुल लगी ॥

'आँस दिग्गने' का अर्थ डराना-धमकाना आदि होता है। मोर-मुकुट की चट्टिकाएँ आँस के आकार की होती ही हैं। पर गोपियों को प्रेम के कारण वे चट्टिकाएँ भी 'आँस दिग्गती' प्रतीत होती हैं। वे कृष्ण के सिर पर चढ़ कर गोपियों को तुच्छ ममक रही हैं। मूढ़ चढ़ने का अर्थ किसी की कृपा या प्रेम के भरोसे ढीठ हो जाना है। पर मोर मुकुट की चट्टिकाएँ तो कृष्ण के सिर पर हैं ही। अतः यहाँ वाच्यार्थ के आधार पर स्थित लक्ष्यार्थ का अद्भुत चमत्कार प्राप्त हो रहा है। गुजा तो स्वाभाविकत रगों से रँगी हुई हैं पर गोपियों को कृष्ण के रग (प्रेम या अनुराग) में रँगी लगती हैं। मुँह लगने का अर्थ किसी को अपने अनुकूल पा कर वृष्ट तथा उद्धत हो जाना है। पर यह अर्थ प्रस्तुत प्रसंग में वाधा उपस्थित होने ही पर न आना चाहिए। कृष्ण तो बाँसुरी को मुँह से लगा कर बजा ही रहे हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि लक्षणिक प्रयोगों के लिए आवश्यक प्रसंग-वाध न होने पर भी लक्षणा का आनन्द मिल रहा है। यह लक्षणा भी गोपियों के हृदय की वृत्तियों की व्यजना करने में कितना योग दे रही है।

कुछ मुहावरों का प्रयोग शिल्प रूप में हुआ है। हमारी भाषा में कुछ ऐसे शिल्प प्रयोग प्राप्त होते हैं जिनका एक अर्थ तो साधारण अर्थात् साक्षात् सकेतित (अभिधा से प्राप्त) होता है दूसरा लक्षणिक अर्थात् अर्थ-संगति अनुपपन्न होने से लक्षणा शक्ति की सहायता से प्राप्त होता है। ऐसे प्रयोग भाव-व्यजना में बहुत सहायक होते हैं। रत्नाकर जी ने ऐसे ही शिल्प-रूप में कुछ मुहावरों का



प्रयोग किया है। देखिए—

सास के नेंकु न प्रास गुनै न सुनै कछु सीख जो देति जिदानी ।  
 त्यों रतनाकर आन धरै न तो कान करै सखियान की घानी ॥  
 देखन ही की सुघात में डोलति बोलति बात सबै यिततानी ।  
 रोवत रोवत ही अब तौ गिरि बाकी गयौ अखियान कौ पानी ॥

दुःख की प्रारम्भिक अवस्था में आँसू स्वाभाविक होते हैं, पर जब वेदना घर कर लेती है तो वे भी सूख जाते हैं। मानों रोते रोते मूत्र पानी गिर कर बह जाता हो, आगे रोने के लिए अश्रु बच ही न पाते हों। एक बात और। इस प्रकार की वेदनाएँ—जिनका उल्लेख उपर्युक्त पक्तियों में है—प्रायः समाज से छिपाई जाती हैं। यद्यपि रोने से अन्य जन पीडा का अनुमान कर लेंगे, फिर भी, ऐसी अवस्थाओं में आँसू का पानी रोक लेना हाथ की बात नहीं। इस प्रकार अश्रुपात आदि बाह्य चिह्नों से बात लोग पर प्रकट हो जाती है। अब मकोच मिटने लगता है, घृष्टता आने लगती है। आँसू का पानी गिरना या आँसू का पानी मरना, मुहाररा का प्रयोग निर्लज्ज हो जाने के अर्थ में होता है।

कुछ श्लिष्ट शब्दों की महायता से अनेक मुहाररे प्रयोग में और भी चमक उठे हैं। 'जिदगी से हाथ धोना' प्रयोग ले लीजिए। हाथ पानी से धोए जाते हैं। जिदगी के स्थान में जीवन शब्द के प्रयोग से विशिष्टता आ गई है। जीवन का एक अर्थ अर्थात् 'पानी' धोने के मेल में बैठता है, दूसरा 'जिदगी' मुहाररे की विधि पूरा करता चलता है। नीचे की पक्तियों में 'लुनाई' 'मानी' 'बौन मई'

‘सील की वात’ ( सीलवाली हवा अथवा कुल-शील आदि की शिक्षा )  
 ‘पानी करना’ आदि शिल्प प्रयोगों के मेल में ‘जीवन से हाथ धोना’  
 मुहावरा कितना निरर आया है —

मोहन-रूप लुनाई की खानि मैं, हों नख तें सिख लौ इमि सानी ।  
 ह्वै रही लौन - मई रतनाकर, सा न मिटै अघ फोटि कहानी ॥  
 सील की वात चलाइ चलाइ, कहा किए डारति हौ हमें पानी ।  
 जानि परै मम जीवन सौं हठि, हाथ ही धोइये की अघ ठानी ॥

वर्षा ऋतु में जब जल से आर्द्र वायु ( सील की वात ) चलती है तो नमक पर्सीजने लगता है । किसी के रूप पर अनुरक्ता को जब शील की शिक्षा दी जाती है तो वह सकोच से पानी पानी हो जाती है । पर सकोच में पडने से उधर प्राणों पर बन आने की नौबत आती है । दोहरे चमत्कार का निर्वाह आदि से अत तक हुआ है । पर कहीं भी भाषा में वनावट या भावों में भद्दापन नहीं आने पाया । इतने मुहावरों का ऐसे योग में ऐसा निर्वाह करना साधारण चमता का काम नहीं है ।

इसी मुहावरे का एक सुंदर प्रयोग और देखिए —

सिख कौन फों देति कहा सजनी, हमकों विप-बेलि ही यौइबौ है ।  
 रतनाकर त्यों कुलकानि-प्रपंचनि, लै कलकान न होइबौ है ॥  
 उर नौदन कैं सो डराहिं भलैं, जिनकों सुख नौदन सोइबौ है ।  
 वरजौ वृथा ढारिबे सौं अंसुवा, हमें जीवन सौं कर धोइबौ है ॥

जो जीवन से इतना ऊभ गई है उसे आँसू गिराने से मना करने से क्या लाभ ।

अभी पीछे की पक्तियों में 'बात चलाना' मुहावरा आया है। बात चलना या चलाना तथा हवा (बात) चलना दो प्रसिद्ध प्रयोग हैं। बात को श्लिष्ट कर के कवि ने दोनों मुहावरों को एक में मिला कर और भी चमका दिया है। इसका अनेक स्थानों पर प्रयोग किया है। एक उदाहरण देखिए—

प्रथम भुराइ चाय नाय पै चढ़ाइ नोकैं  
न्यारी करी कान्ह कुल-कूल हितकारी तैं ।

प्रेम-रतनाकर की तरल तरंग पारि  
पलटि पराने पुनि प्रन-पतवारी तैं ॥

और न प्रकार अब पार लहिवै कौ कडू  
अटकि रही हैं एक आस गुनगारी त ।

सोऊ तुम आइ बात बिपम चलाइ हाय  
कादन चहत जोगकठिन कुठारी तैं ॥

पानी उतरना आदि मुहावरों का सुंदर प्रयोग यहाँ देखिए—  
रानी दुरगावती स्वतंत्रता की ठानी ठान,

देस हित हानी ना सुहानी छतरानी है ।

कहै रतनाकर लखानी अछ सख धारि,  
अरिदल मानी मैं भयंकर भवानी है ॥

हेरत हिरानी लतरानी सब आसफ की,  
चलति कृपानी ना चलावत बिरानी है ।

पानी सब मुख कौ उतरि हिय पानी भयौ,  
पानी गयौ तेग कौ बिलाइ दग पानी है ॥

नीचे की पक्तियों में 'हवा होना' मुहावरे को देखिए—  
 साजि सेन समर-सपूत राजपूतनि की,  
 विक्रम अकूत औ अभूत प्रन ठाने हैं ।  
 कहै रतनाकर स्वदेस पूत राखन फौ,  
 गाजि सहषाज के दराज साज भाने हैं ॥  
 कुत करवार सौं प्रचारि करि वार दारि,  
 केते दिये डारि केते भभरि भगाने है ।  
 प्रबल प्रताप ताप-दाप सौं हवा ह सह,  
 बढ़ल समान मुगलदल बिलाने हैं ॥

हवा चलने पर घिरे हुए बादल इधर उधर निकल जाते हैं । हवा चलने का कारण उष्णता है ही । यहाँ 'प्रबल प्रताप ताप-दाप' से हवा हुई, उसीसे बादलों के समान मुगल नष्ट हो गए । 'हवा होना' प्रयोग एक ओर बादलों के साथ अपनी सगति बैठाता है दूसरी ओर मुहावरे की शक्ति से मुगलों के नष्ट होने (हवा हो जाने) की सूचना देता है ।

रत्नाकर जी ने कहावतों का अधिक प्रयोग नहीं किया है, पर, जहाँ भी किया है कुछ विशेषता तथा सूक्ष्म के साथ । वृतराष्ट्र के सामने 'अधे के आगे रोना' कहावत कैसी सटीक बैठी है । यो तो वृतराष्ट्र जन्माघ थे पर जिस समय उनके सामने ही अचला निस्सहाया द्रौपदी नगी की जा रही थी उस समय संभवत उनकी 'हिये' की भी फूट गई थीं । साधारण अंधों को रोना-धोना पिघला भी

सक्रे पर हृदय के अथे के सामने रोनेवाले को अपने भी नेत्र खोले पड़ेंगे —

भीषम कौं प्रेरों फर्नहूँ कौ मुख हेरो हाय,  
 सकल सभा को और दीन दग फेरो में ।  
 कहै रतनाकर तयो अघहूँ के आगे राइ,  
 खोइ दीठि चाहति अनोठहि निपेरों में ॥  
 हारी जडुनाथ जडुनाथ हूँ पुकारि नाथ,  
 हाथ दाबि कढ़त करेजहिं दरेरों में ।  
 देखी रजपूती की सकल करतूति अथ,  
 एक बार बहुरि गुपाल कहि टेरों में ॥

इसी प्रकार और भी अनेक स्थानों पर कवि ने कहावतों को ठीक प्रसंग के मेल में बैठाया है। सगर यज्ञ का अनुष्ठान करना चाहते थे। पर उतना बड़ा विघ्न हो गया। इस प्रसंग में 'होम करत कर जरथौ' उक्ति क्विती सार्थकता से आई है। बेचारे सगर का हाथ ही नहीं जला, साठ सहस्र पुत्र देखते देखते जटा कर राग्य हो गए —

हाय तात यह भयौ घात विन घात तिहारौ ।  
 होम करत कर जरथौ परथौ विधि बाम हमारौ ॥  
 आप बाजी लेन धेचि बाजो इमि सोबत ।  
 उठत क्यों नपितु लखत याट उत इतसिसु रोबत ॥

अशुमान सगर-पुत्रों को क्षार-राशि देकर विनाश कर रहे हैं। वे यज्ञ के घोड़े का पता लगाने को आए थे। पर अब तो घेमे निरिचित होकर सोए हैं जैसे प्राचीन काल के घोड़ों के व्यव-

सायी घोड़े बेच कर सोते थे । यह कहावत भी प्रसंग के मेल में ही मिल जाती है ।

कभी कभी कवि एक बार उठाई हुई कहावत का निर्वाह बहुत दूर तक करता चलता है । देखिए 'अघाह', 'पानि' 'सिरावन', 'जीवन' आदि शिल्प शब्दों की सहायता से 'लोहे के चने चवाना' कहावत का कैसा सुंदर निर्वाह हुआ है —

चाधि लोह-चनक अघाह देस दच्छिन सौ,

पच्छिम बढ्यौ जो तृपा ब्याधि अधिकानी है ।

कहै रतनाकर गुर्विद गुरु विदि यहै,

लोह ही के पानि सौँ सिरावनकी ठानी है ॥

जीवन की आस नासि सासक दिली कौ भज्यौ,

बिकल बिहाह सान कानि गोरकानी है ।

छाँडि आसि परसु कुठार कुत वान कहँ,

पचनद हू मैं जुरघों रचक न पानी है ।

नीचे की पक्तियों में 'चोर का जी आधा' प्रयोग का योग देखिए । इद्र चोर या भी —

जाके पूत सपूत होहि तुम से बल साली ।

ताकौ हय हरि लेहि दाय फोड कूर-कुचाली ॥

देव दनुज थहरात देखि दल तात तिहारौ ।

कहा बापुरौ चपल चोर आधे जियवारौ ॥

घरतनों आदि की कलई अनि ताप या सटाई से उतर जाती है । किसी का मिथ्या-आटवर दूर कर उसके वास्तविक स्वरूप

के प्रकट कर देने के लिए 'कलई खोलना' कहावत प्रसिद्ध है। नीचे तप के ऊपर तेज का आरोप तथा 'तचाइ' ( गरम करना, कष्ट में डालना ) क्रिया का श्लिष्ट प्रयोग कहावत की आवश्यकता-पूर्ति में कितनी सहायता दे रहा है। वही हरिश्चंद्र काव्य का प्रसंग है। विश्वामित्र राजा हरिश्चंद्र की परीक्षा लेने जाने का विचार कर रहे हैं। इंद्र को आश्वासन दिया जा रहा है —

सब ससय परिहरहु परिच्छा हम अब लैहैं ।  
निज तप तेज तचाइ खोलि कलई सब देखैं ॥  
मो आगें जाकें तप तीन्यौ लोक तपै है ।  
सो दानी है कहा कही निज सत्य निबैहै ॥

मुहावरो, कहावतों, आदि के योग से कवि की भाषा बहुत ही समर्थ तथा स्वाभाविक हो गई है। कवि ने इस बात का ध्यान रखा है कि प्रायः लोग बात जीत में इनका प्रयोग अधिक करते हैं। इसी से इनकी सभाषणों की भाषा बहुत ही स्वाभाविक हुई है। बीच बीच में कुछ ऐसे शब्द भी रख देते हैं जो और भी स्वाभाविकता संपादन में समर्थ होते हैं। हरिश्चंद्र काव्य ही से कुछ पंक्तियाँ देखिए। नारद और इंद्र की बात चीत का प्रसंग है—

सुनि सुरपात अति आतुरता-जुत कह्यो जोरि कर ।  
"कौन भूप हरिचंद्र कही हमसङ्ग कहु मुनिबर" ॥  
"सुनहु सुनहु सुरराज" कह्यो नारद उदाह सो ।  
"ताकी चरचा करन माहिं चित बलत चाह सी ॥

कुछ समय पश्चात् इद्र महाराज हरिश्चद्र की परीक्षा लेने का प्रस्ताव करते हैं —

यातँ फोड मिस ठानि व्यौत ऐसौ कछु कीजै ।  
जासों ताके सत्यहि परति सहज मैं लाँजै ॥  
सानुकूल सुभ समय सवाहि सोभा सँग राखत ।  
पै सुवरन सोइ सॉच आँच सहि जो रँग राखत ॥

इस अनुचित प्रस्ताव से नारद क्रुद्ध हो उठते हैं —

सुनि मुनि अति अनखाइ चढाइ भौह भरि भाख्यौ ।  
“सुमनराज यह कहा तुळ्य आसय उर राख्यौ ॥  
अहह जाति तव मत्सरता अजहँ न भुलाई ।  
हेर फेर नौ बेर जदपि मुँह की तुम खाई” ॥

देखिए हरिश्चद्र के इस एकांत विलाप में कितनी स्वाभाविक भाषा आई है —

भए डोम के दास वास ऐसे थल पायौ ।  
कफन-खमोटी काज माहिँ दिन जात यितायौ ॥  
कौन कौन सी यातनि पै हम धारि विमोचै ।  
अपनी दसा लखै कै दुख रानी कौ सोचै ॥  
कै अजान घालक कौ अय सताप रिचारै ।  
भयौ कहा यह हाय होत मन हृदय विदारै ॥

कुछ समय में वाम अंग फरकने लगते हैं । उस समय के विचार देखिए —



यह असगुन क्यों होत कहा अथ अनरथ हैइ ।  
 गथै कहा रहि सेस जाहि विधना अथ रवैइ ॥  
 छूट्यौ राज - समाज भय पुनि दास पराय ।  
 ऐसी महिपौहँ कौ उत दासी करि आय ॥

इस समय के योग्य इस से अधिक स्वाभाविक भाषा हो ही नहीं सकती । ऐसी ही स्वाभाविक सरल भाषा में महारानी का विलाप देखिए.—

हाय हमारौ लाल लियौ इमि लुटि विधाता ।  
 अथ काकौ मुख जोहि मोहि जीबे यह माता ॥  
 पति त्यागै हँ रहे प्रान तर छोद - सहारे ।  
 सा तुमहँ अथ हाय विपति मैं छौडि सिधारे ॥  
 अथहि साँभ लौं तौ तुम रहे भली विधि खेलत ।  
 औचक हीं मुरझाद परे मम भुज मुख मेलत ॥

कवि जब किसी व्यापार का वर्णन करने लगता है तो उसी के अनुकूल लोक में प्रचलित शब्द का प्रयोग करता है । शोक आदि से मूर्च्छित व्यक्ति को सचेत करने के लिए लोक में 'जगाना' शब्द प्रचलित है । यह 'ओम्हाई' की भाषा से आया है । देखिए सगर के शोक के इस वर्णन में इस शब्द का कैसा प्रसगानुकूल प्रयोग हुआ है —

फोड परखत मुख मलिन हाथ छाती कोड लावत ।  
 अभिमप्रित-जल-छौंट छिरकि फोड सीस जगावत ॥  
 'तेग भारने' प्रयोग का यहाँ कैसा सटीक उपयोग हुआ है —

उद्धत अधर्मिनि के कुटिल कुकर्मिनि के,  
 दास है उदास इहि नरक न रहैं हम ।  
 कै तौ भूमि भारत कौ सरग बनैहैं अरै,  
 कैतौ तेग भारि वेगि सरग सिधैहैं हम ॥

योद्धा के तलवार आदि हाथ में लेकर अजमाने के लिए तोलने शब्द का प्रयोग होता है। जब हम किसी वस्तु का बोझ जानना चाहते हैं तो कभी कभी उसे हाथ में लेकर थोडा थोडा उछालते हुए देखते हैं। इसी व्यापार से साम्य के आधार पर 'तलवार तोलना' प्रयोग चला है। देखिए —

मृतक पती को कटि तट की फटारी खोल,  
 तोलि कर ताहि बोलि तोहि अपनाऊँ मैं ।

इसी प्रकार और स्थानों पर भी कवि ने उपयुक्त प्रचलित शब्दों के प्रयोग का सदा ध्यान रखा है। ऐसा करने से इनकी भाषा में स्वाभाविकता आई है।

कुछ स्थानों पर मुहावरों के प्रयोग की त्रुटियाँ भी हो गई हैं। इतनी अधिक रचनाओं के बीच उँगलियों पर गिनी जाने योग्य त्रुटियाँ नगण्य ही हैं। पर, दूसरा पक्ष छोड़ दिया गया, इस आक्षेप की आशंका से उनका भी उल्लेख कर ही देना पड़ता है।

'घात लगाने' का अर्थ किसी अनुचित युवित से काम साधने का प्रयत्न करना होता है। 'घात' शब्द का ही प्रयोग अच्छे अर्थ में नहीं होता। नीचे के ही उद्धरण से देखिए —

जागिनि को भोगिनि की विकल वियोगिनि की  
 जग में न जागती जमाते रहि जाईगी ।  
 कहै रतनाकर न सुर के रहे जौ दिन  
 तौ ये दुखद्वद की न राते रहि जाईगी ॥  
 प्रेम-नेम छौडि क्षान-छेम जौ बतावत सो  
 भोति ही नहीं तौ कहा छुाते रहि जाईगी ।  
 घाते रहि जाईगी न कान्ह की कृपाते इती  
 ऊधौ कहिवे को बस वाते रहि जाईगी ॥

सगर ने अश्वमेध से निवृत्त होकर गगावतरण के लिए अनेक प्रयत्न किए । पर बात न बनी । इसी प्रसंग में 'लाई घात' प्रयोग किया है जो समीचीन नहीं प्रतीत होता —

अश्वमेध सौं है निवृत्त नृप पुर पग धारधो ।  
 सुरसरि आनन कौ उपाय बहु भाय विचार्यो ॥  
 लाई घात अनेक घात नहिं कछु वान आई ।  
 ऐसहिं सोच-विचार माहिं नृप आयु सिराई ॥

नीचे 'पार पाने' मुहावरे का प्रयोग देखिए —

सोच्यौ जौ यह बयस बृथा ऐसहिं चलि जेहे ।  
 तौ उतरत दिन माहिं कठिन तप पार न पेहै ॥

भगीरथ तपस्या करने को जाना चाहते हैं । सोचते हैं कि यदि यह अवस्था धीत गई तो बुढ़ापे में कठिन तप करते न बनेगा —

तौ उतरत दिन माहिं कठिन तप पार न पेहै ।

‘पार पाने’ का प्रयोग इस प्रकार हो सकता है—

( क ) राम ( हम से ) पार नहीं पा सकता ।

( ख ) हम ( राम से ) पार नहीं पा सकते ।

ऊपर ‘पैहै’ के स्वरूप को देख कर हम इस पक्ति का अन्वय इस प्रकार कर सकते हैं —

तौ उतरत दिन माहिं कठिन तप ( हम सों ) पार न पैहै ।

‘पैहै’ क्रिया का कर्त्ता ‘तप’ ही प्रतीत होता है । ऐसी अवस्था में अर्थ एक दम बदल जाता है । यदि ‘पैहै’ होता तो तप के पीछे विभक्ति-लोप मान कर अन्वय किया जा सकता था । संभवत ‘पार पडना’ प्रयोग के स्थान में ‘पार पाना’ लिखा गया है । पार पडने का इस प्रकार प्रयोग होता है —

‘हमसे अब पडना लिखना पार न पडेगा’ ।

पछाँह की ओर ‘पार पडने’ का प्रयोग ‘पटने’ ( निभने ) के अर्थ में भी होता है जैसे ‘हमारो उनसे अब पार न पडेगी’ ।

नीचे ‘नैन निद्रा नहिं लागति’ प्रयोग में शिथिलता आ गई है । ‘निद्रा नहीं लगती’ ही पर्याप्त होता —

तउ पितरनि की दुसह-दसा चिता नित जागति ।

परत न बल चित चैन नैन निद्रा नहिं लागति ॥

बल के लिए ‘फटने’ शब्द का प्रयोग होता है । सूत्र आदि के लिए ‘टूटना’ शब्द व्यवहृत होता है । नीचे बल ( पट ) के लिए टूटने का प्रयोग हुआ है जो समीचीन नहीं प्रतीत होता —

कोड निवटति फटि तट समेटि चटपट गुमरौटा ।  
 हँसति घँसति जलधार कसति कोड कलित कछौटा ॥  
 निपटने का भाव काशी की ओर स्नान के पहले की शौच  
 आदि क्रियाओं से है। 'समेटि' शब्द इस निपटने की अशिष्ट  
 ध्वनि की सहायता कर रहा है। काशी के ही होने के कारण  
 रत्नाकर जी इस अर्थ से परिचित अवश्य रहे होंगे।

अनेक स्थानों पर प्रचलित प्रयोग से कुछ ही इधर उधर भट-  
 कने से शिथिलता सी आ गई है। 'घाक मिटाना' प्रचलित प्रयोग  
 है। कवि ने भी अनेक स्थानों पर इसका इसी प्रकार व्यवहार  
 किया है। एक स्थान पर इसी भाव के लिए 'घाक वोना' लिखा  
 है जो उतना सटीक नहीं हुआ है, यद्यपि धोने का भी लाक्षणिक  
 अर्थ मिटाना ही है। देखिए —

पांडव कौ ताप औ प्रताप दुरजोधन कौ,  
 कहे रतनाकर प्रतिज्ञा यह पारथ कौ,  
 द्रोण हूँ महारथ की घाक धोइ घाऊँ मैं ॥  
 'धूम मचाना' प्रसिद्ध प्रयोग है। कवि ने भी लिखा है —  
 अवनि अकास मैं अपूरय मची है धूम,  
 भूमि से रहे हैं गचि सुरस उलीची मैं ।  
 हिरकि रही है इत मोर सौँ मयूरी उत,  
 धिरकि रही है विञ्जु पादर दरीची मैं ॥  
 पर गगावतरण मैं लिखा है —

सुरसरि-आचन धूम धाम घामनि मैं धाई ।

कुछ मुहावरों में कुछ शब्द छुटे रहते हैं। जैसे 'वह (क्रोध में) भरा बैठा था।' यहाँ 'क्रोध में' शब्द न कहने पर भी अर्थ लग जाता है। देखिए —

सुनि मुनि अति अनखाइ चढ़ाइ भौंह भरि भाख्यौ ।

“सुमन-राज यह कहा तुच्छ आसय उर राख्यौ” ॥

उसी प्रकार 'वात चलाने' मुहावरे में कभी कभी वात शब्द छिप भी जाता है। जैसे 'उनकी क्या चलाना'। देखिए:—

हरित भूमि चहुँ कोद मोद-मडित अति सोहै,

नर की कहा चलाइ देखि सुर-मुनि-मन मोहै ।

इसी प्रकार 'भुँह की खाना' आदि अनेक प्रयोग हैं जिनमें कोई न कोई शब्द छिपा रहता है। पर कोई भी कवि मुहावरे के अनुरोध के बिना किसी शब्द का लोप नहीं कर सकता। यदि कवि ऐसा करने लगे तो अर्थ लगाने में भी बाधा उपस्थित होने लगे। रत्नाकर जी ने एक-आध स्थान पर ऐसा किया है। उदाहरण के लिए 'हाथ मीजना' प्रयोग ले लीजिए। इसका अर्थ दुख से पछताना होता है। देखिए —

पारथ कियौ जो प्रन धार ताहि तोरन फौ,

कोरि प्रान पन सी महारथ सकहैं ना ।

मीजि मीजि हाथ फह नाथ रतनाकर के,

मानुहँ पयान माहि धिलैष लगैहें ना ॥

पर एक स्थान पर 'मींजि' के साथ 'हाय' शब्द छोड़ दिया है। ऐसा करने से कुछ अस्पष्टता आ गई है। देखिए —

मींजि मन मारे फिरँ कय लौं तिहारे दास,  
आस यिन पोवै हाय कय लौं पुषी रहँ ।

कहै रतनाकर रचाप यिना रचक हँ,  
तोष की कहाँ लौं पढ़ी पढ़ति घुषी रहँ ॥

किसी कवि की भाषा पर विचार करते समय शब्दालंकारों पर भी विचार करना आवश्यक है। इनका उपयोग भाषा के वाह्य स्वरूप को अलंकृत करने में है। शब्दालंकारों से भाषा का स्वरूप आकर्षक तथा कर्णप्रिय हो जाता है। अर्थ को ग्रहण करने के पहले हम उच्चारण ही सुनते हैं। यदि उच्चारण भावोपयोगी है तो भावव्यजना में बहुत सहायता मिलती है। हमारे यहाँ अर्था-लंकारों का जितना गर्भीर तथा विरतृत विवेचन हुआ उतना शब्दालंकारों का न हो पाया। शब्द चमत्कार की कुछ ही विधियों की ओर आचार्यगण ध्यान दे सके। इस दिशा में बहुत कुछ विवेचन की अभी आवश्यकता बनी ही हुई है। सबसे पहले आचार्यों शब्द-मैत्री की ओर ध्यान दिया। पर प्राय देखा जाता है कि अ-प्रास के अत्यधिक आप्रह से जब बहुत दूर तक एक ही सी उ-रण-ध्वनि का निर्वाह किया जाता है तो वह कुछ अप्रिय-सा ल-है। एक ही से अथवा एक ही उच्चारणवाले वर्णों ही में केवल हो सकती है यह सिद्धांत ठीक नहीं है, कभी कभी भिन्न उच्चारणों के वर्णों से सगठित शब्दों से भी भाषा के प्रवाह क-

होती है। इसकी ओर विवेचकों ने उतना ध्यान नहीं दिया। इसमें सदेह नहीं कि स्वाभाविक अनुप्रासों की योजना से भाषा का आकर्षण बढ़ जाता है, पर, जब अर्थ की उपेक्षा कर व्यर्थ के अनुप्रास का आग्रह किया जाता है तो भावों की स्थापना पर आघात पहुँचता है। हिंदी के अनेक मध्यकालीन कवियों ने शब्द-मैत्री की रक्षा के लिए भावों तथा भाषा-संस्कार तक का बलिदान कर देना अनुचित नहीं समझा। पर तुलसीदास आदि श्रेष्ठ कवि इस कुरुचि-पूर्ण प्रथा से अपने को प्रायः बचाते ही रहे। रत्नाकर जी के विषय में यह कहा जा सकता है कि इन्होंने अनुप्रासों की स्थापना के लिए भावों का बलिदान नहीं किया। कुछ स्थानों पर अनुप्रासों के दूर तक निर्वाह करने का आग्रह अवश्य लक्षित होता है। ऐसे स्थानों पर भी व्याकरण की उपेक्षा नहीं की गई है। कुछ अपवादों को छोड़ सर्वत्र बड़े स्वाभाविक ढँग से अनुप्रासों की योजना की गई है। कवि स्वाभाविक तथा श्रुति-मधुर ध्वनि की रक्षा के लिए भाषा को बड़े संयत पर साथ ही कलापूर्ण प्रवाह पर चलाता है। ऐसे मधुर प्रवाह की भाषा लिखने में बहुत ही कम कवि समर्थ हुए हैं। पद्माकर का नाम ऐसे कवियों में बड़े आदर के साथ लिया जायगा। रत्नाकर जी को छोड़ पद्माकर-मी प्रवाह-युक्त भाषा लिखने में कोई भी कवि समर्थ नहीं हो सका। पर रत्नाकर की भाषा पद्माकर की भाषा नहीं कही जा सकती। पद्माकर की भाषा हलकी पडती है। रत्नाकर की भाषा गभीर है। पद्माकर की भाषा का प्रवाह एक क्षीण पहाड़ी करने-सा है। रत्नाकर की भाषा का प्रवाह



गंभीर नदी-सा है। इस दृष्टि से रत्नाकर की भाषा बिहारी की भाषा से मिलती है। हम कह सकते हैं कि रत्नाकर की भाषा की गठन तथा गंभीरता बिहारी की भाषा से मिलती है। पद्माकर की भाषा बालकों के स्वच्छद कलकल हास्य के समान है। रत्नाकर की भाषा किसी प्रौढ़ काव्यरसिक की साहित्यगोष्ठी की विनोद प्रमोद-समय की भाषा से मिलती है। नाँचे की पक्तियों में देखिए अनुप्रास कितने संकोच-पूर्ण तथा भोले ढँग से आये हैं —

पौन अति सीतल न तपत सुगध सने,  
 मद मद वहत अनद देन हारे हैं।  
 कहै रतनाकर सुकुसुमित कुजनि मैं,  
 बैठि उठि भ्रमत मलिंद मतवारे हैं ॥  
 छिटकति सरद-निसा की चाँदनी सौं चारु,  
 श्रीपति के पुज परें उचटि उछारे हें।  
 स्वच्छ सुखमा के परिपूरित-प्रभा के मनौ,  
 सुदर सुधा के फूटि फबत फुहारे हैं ॥

घेरि छीनी आनि जानि अबला अकेली मानि,  
 मरक अनग की उमंग सरसत हैं।  
 कहै रतनाकर पपीहा कइखैंत लिप,  
 पी कहाँ कहाय चदि धाय भरसत हैं ॥  
 कंसहूँ के राज भय पेसे ना कुकाज हाय,  
 जैसे आज ऊची हुल-साज हरमत हैं।

बादर से वीर व्योम वायु के विमान वैठि,  
बूँदनि के घान बनिता पै वरसत हैं ॥

चहुँ दिसि तैं घन घोरि घेरि नभ-भडल-छाप,  
घूमत, भूमत, भुक्त औनि अतिसय नियराप ।  
दामिनि दमकि दिखाति, दुरति पुनि दौरति लहरें,  
छूटि छवीली छटा छोर छिन छिन छिति छहरें ॥

जिन स्थानों पर अनुप्रासों का अधिक आग्रह प्रतीत होता है वहाँ भी व्याकरण तथा भावों की उपेक्षा लक्षित नहीं होती। कुछ उदाहरण देखिए —

पाइ प्रसून-प्रसग पौन परिमल वगरावत

करति चद दुति मद अमल मुखचंद उजारी,  
मुनि-मन-मार्हि मनोज - मौज उपजावनहारी ।  
चचल चपल चलाँक चुलघुली चेटकहारि,  
चुहुल चोचले चोज चाच कै चाक चढाई ।

°चित-चोरनि चितवनि सौं चपल चितै सकुचानी,  
मुसफानी मुख मोरि मंद मन की मन जानी ।

फोउ ताननि के तनति तरल यहु ताना-धाना  
यमक का भी एक उदाहरण देखिए—

हारीं हाथ जोरि मानि भगत करोर हारीं,  
तोरि हारीं तुन कै कद्रु सौ दया भीजियै ।

जासौ मन भावन को सुख सरसावन को  
 जीवन जुडावन को अंक भरि लोजिये ॥  
 आपने अठान की रहो है राखि कई फान,  
 फरत न फानि फरू याही दुख छोजियै ।  
 विघना सुनत काहू विधि ना हमारी हाय  
 विधि ना बनति कोऊ राम कहा कीजियै ॥  
 विघना तथा विधिना के बीच का इकार मात्र का भेद पढते  
 समय प्रतीत नहीं होता अत अलकार स्थापना पर ऐसा आघात  
 नहीं पहुँचता ।

कुछ शब्द अपने उच्चारण ही से अपने भाव का आभास  
 दे देते हैं । ऐसे शब्द भाव व्यञ्जना के बहुत अनुकूल पड सकते हैं ।  
 ऐसे शब्दों की योजना से एक विशेष प्रकार के शब्दालकार की  
 दृष्टि होती है । हमारे रीति शास्त्रों में इस विशेषता को प्रकट करने के  
 लए कोई शब्द नहीं मिलता । अँगरेजी में इस अलकार को 'थ्रोनो-  
 मोटोपोइया' कहते हैं । हिंदी के अनेक श्रेष्ठ कवियों की रचनाओं से  
 इस अलकार के उदाहरण प्रस्तुत किए जा सकते हैं । नामकरण  
 होना न होना दूसरी बात है, पर, भाषा में चमत्कार विधान पर  
 की स्वामाविक विधियों का पातन सिद्ध कवियों द्वारा स्व  
 होता रहता है । देखा यहाँ भावानुरूप शब्दों की सहायता  
 भाषा भाव के कितनी अनुकूल हो गई है —  
 भूलत हिंडोरेँ दुँहँ घोरे रस-रंग जिन्हें,  
 जोहत अरुंग रति-सोमा फटि फटि जाति

मंजु मचकी साँ उचकत कुच-कोरनि पै,  
 ललकि लुभाइ रसिया की डीठि डटि जाति ॥  
 देखत घनै ही फल्लु कहत घनै न नँकु,  
 घाल अलबेली जघ लाज सो सिमटि जाति ।  
 हटि जात घूँघट लटकि लाँवी लट जाति,  
 फटि जाति फचुकी लचकि लोनी कटि जाति

यहाँ 'भूलत', 'मचकी', 'उचकत', 'ललकि', 'सिमटि', 'हटि',  
 'लटकि', 'फटि', 'लचकि' आदि अनेक शब्द उच्चारण ही से अर्थ  
 का आभास देनेवाले हैं ।

नीचे की पक्तियों में बीप्सालकार की शैली से नियोजित  
 शब्दों में भी यही चमत्कार पाया जाता है —

गावैं गीत सरस घजावैं मिलि ताल सवै,  
 छैलनि की छाती काम तापनि तचावैं हैं ।  
 घूमि घूमि चारो ओर कटि तट दूमि दूमि,  
 झुकि झुकि भूमि भूमि भूमर मचावैं हैं ॥

बीप्सा भी भाव व्यजना के लिए बहुत आवश्यक उपकरण है ।  
 कुछ भावों को हम शब्द की आवृत्ति ही करके प्रकट कर पाते हैं ।  
 हमारी भाषा में ऐसे अगणित प्रयोग प्रचलित हैं जैसे — भोला  
 भाला मुखडा, आते आते रुक जाना, नन्हे नन्हें बालक, थिरक  
 थिरक कर नाचना, आदि । इन उदाहरणों में जो बात शब्दों की  
 आवृत्ति के द्वारा प्रकट की गई है वह आवृत्ति के बिना न हो  
 पाती । 'भोला' तथा 'नन्हे' की आवृत्ति से इन गुणों का आधिक्य

सुधि ब्रज-वासिनि दिवैया सुख-रासिनि की,

ऊधौ नित हमको बुलावन कौ आवती ॥

पुनरुक्तवदाभास ऐसे अलकारों के फेर में कवि नहीं पडा है,  
फिर भी, एक-आध उदाहरण मिल ही जाता है। देखिए —

पारे दूरि ताप जे अमाप महि-मडल के,

मारतड है सो नभ पंथ परसत हैं ।

कहै रतनाकर गिरीस-सीस-सन्निधि तौ,

पाइ रजनीस सुधाधीस सरसत हैं ॥

रावरे प्रभाव कौ प्रकास चहुँ पास गंग,

हेरि हिय सहित हुलास हरसत हैं ।

वेधि वेधि व्योम जो सिधारे तब तारे सोई,

वेध ब्रह्म ज्योति लै सितारे दरसत हैं ॥

यहाँ रेखाकित शब्दों में पुनरुक्ति का आभास मिलता है जो  
अर्थ की ओर ध्यान देने से दूर हो जाता है। एक उदाहरण और —

ग्रीपम कौ भीपम प्रताप जग जाग्यौ भय,

सीत के प्रभाव भाव भावना भुलानी के ।

कहै रतनाकर त्यों जीघन भयौ है जल,

जाके बिना मानस सुरात सब प्राणी के ॥

शब्दालकारों में श्लेष की भी गणना है। रत्नाकर जी के इस  
अलकार के कुछ उदाहरण मुहावरों के प्रसंग में आ चुके हैं। वहाँ  
हम देख चुके हैं कि कवि श्लेष शब्दा के प्रयोग से मुहावरों को  
और भी काव्योपयोगी बना लेता है। अब हमें देखना है कि मुहा-

रों आदि के बिना भी श्लिष्ट शब्दा के प्रयोग से भाषा की व्यजना-  
शक्ति कितनी बढ़ गई है। देखिए नीचे की पंक्तियों में केवल एक  
श्लिष्ट शब्द के प्रयोग से व्यजना में कितनी सहायता मिल रही है -

पांडव कौ ताप औ प्रताप दुरजोधन कौ,  
सूत-सुतहू कौ दाप सोधि मियराऊँ मैं।

फहै रतनाकर प्रतिज्ञा यह पारथ कौ,  
द्रोणहू महारथ की धारु घोड़ धाऊँ मैं ॥

सिंधुराज जटिल जयद्रथ कौ जीवन ले,  
आज अधराज-हिय आँखिनि खुलाऊँ मैं।

कृष्ण भगिनी के द्रौपदी के उत्तरा के हियै,  
सोक विकराल-ज्वाल जपति जुडाऊँ मैं ॥

यहाँ सियराना, घोना (घोड़) आँस खुलाना, ज्वाल जुडाना  
आदि प्रयोग लाक्षणिक हैं। इनके वाह्य-स्वरूप अर्थात् अभिधा से  
प्राप्त अर्थ की पूर्ति के लिए साधारण पानी की आवश्यकता है।  
ताप ठंडा करने, घोने आदि के लिए साधारण जल की आवश्यकता  
होती है। पर लक्षणा जिन अर्थों की ओर संकेत कर रही  
उनकी पूर्ति साधारण जल से नहीं हो सकती। यहाँ पांडवों के हृदय  
का ताप (जलन) ठंडा करना है, द्रोणाचार्य की धारु घों  
(मिटानी) है अधराज के हृदय की आँसुं गोलनी है।  
द्रौपदी-आदि के हृदय की शोक-ज्वाला को ठंडा करना है।  
सय की पूर्ति के लिए जयद्रथ का 'जीवन' लेना अनिवार्य है।  
प्रकार जीवन शब्द का श्लेष दोनों ओर अपना निर्माद

चलता है। आँख खुलने मुहावरे का प्रयोग कुछ हानि उठा कर कुछ विपत्ति भेल कर, चेतने के अर्थ में होता है। वृतराष्ट्र, जयद्रथ आदि योद्धाओं के बल पर निर्भय बैठे हैं। पर उनके मारे जाने पर उनकी आँखें खुलेंगी। वृतराष्ट्र अंधे हैं अतः उनके चर्म-चक्षु तो खुलने से रहे। इसी लिए 'हिय' का प्रयोग किया गया। उसकी हृदय की भी फूटी थी। अंधराज शब्द का कैसा सुंदर अर्थांतरसकृमि प्रयोग है। यह शब्द अभिधा से वृतराष्ट्र का बोध तो करा ही रहा है, साथ ही उनकी हठ, अज्ञता, दर्प आदि की भी व्यञ्जना कर रहा है।

रत्नाकर जी ने प्रायः दो दो शिल्प शब्दों का एक साथ ही निर्वाह किया है। ये दोनों शब्द एक दूसरे की सहायता करते हुए आते हैं। देखिए —

दुख-द्रम-भाड काटै घाड काटै दोपनि की,  
पातक पहाड काटै सब जग जानी है ।  
फहै रतनाकर त्यो जम के निगड काटै,  
करम कुलिस-पाट काटि ना किरानी है ॥  
ऐसी साल नाहिं नख माहिं नर-क्रेहरि के,  
ऐसी विकराल कालह की ना कृपानी है ।  
दग होति धारना न होति निरधार नैकु,  
गंग तब धार में घरघौ धो कौन पानी है ।

यहाँ धार (जलधार अथवा हथियार की धार) तथा पानी (जल अथवा काटनेवाली धार) शब्दों में श्लेष है। रत्नाकर जी के श्लेष मिथ्या चमत्कार की सृष्टि ही करने में योग नहीं देते।

जानि हमें कादर निरादर करत नाथ,  
सूर के हिये सौं क्यों न निमुकि चले गए ॥

कवि कहता है कि आप हमें कादर-भक्ति में कच्चा-समझ कर निरादर कर रहे हैं। सूरदास के हृदय से आप भी न भाग सके, क्योंकि वे भक्ति में दृढ़ थे। यहाँ 'सूर' का एक अर्थ दूसरे अर्थ का विशेषण हो गया है। ऐसे श्लेषों से रूपकों की सिद्धि में बहुत सहायता मिलती है। देखिए —

गोकुल के गाँव की गली में पग पारत हीं  
भूमि कै प्रभाव भाव औरै भरिवै लगे।  
ज्ञान-मारतंड के सुखाप मनु मानस को  
सरस सुहाय घनश्याम करिवै लगे ॥

घनश्याम शब्द के दो अर्थ हैं — श्यामघन तथा कृष्ण। एक अर्थ का रूपकालंकार की परिपाटी से दूसरे पर आरोप हुआ है। मानस शब्द के भी दो अर्थ होते हैं — मन तथा सरोवर। यदि कवि चाहता तो इस श्लेष से भी काम ले लेता। पर मात्राओं को पूरा करने को 'मनु' लाना पडा।

घट शब्द का प्रयोग शरीर के अर्थ में भी होता है जैसे, घट में राम रमा है। ऐसे प्रयोग प्रारंभ में लक्षणा ही से प्राप्त हुए होंगे। देखिए यहाँ इसका कैसा सुंदर उपयोग हुआ है —

आनन हूँ मैं कछु औरै सुपमा सरसाई,  
गौर-श्याम दुति माहि अधिक आई अरुनाई।



अग अग के सहित उमग मनुँ हलकन सां,

वाउ घट के अनुराग प्रागट दीखत छलकन सां ।

जब घट में पानी छलकता है तो ऊपर से देखा जा सकता है ।  
यहाँ भी अनुराग छलक रहा है । अनुराग का रंग लाल है । उस  
अनुराग के छलकने से मुँह पर लालिमा छा गई है ।

घट का ऐसा ही सायक प्रयोग कवि ने इन पक्तियों में किया है —

तब गुरुवर धरि धीर कियौ निर्धारित मन मैं ।

कोसल-पति कुसलात यनति केवल रोवन में ।

जो अति उबलत सोक-सलिल दृग पथ नहि वैहै ।

भूरि भाप सौ पूरि तुरत तौ घट फटि जैहै ॥

कभी कभी श्लिष्ट शब्द का चमत्कार आलंकारिक विधान से  
। दिया गया है । ऐसे स्थानों पर श्लिष्ट प्रयोग तथा अलंकार  
। (स्पर चमत्कार-वृद्धि करते हुए आते हैं । देखिए —

मानि कामना सिद्ध जानि वृढे दुख हारी ।

भयौ भूप-मन मगन वढैं आनंद नद भारी ।

मग्न होने के दो अर्थ होते हैं, आनंद आदि भावों में विभोर  
होना तथा जल आदि में डूबना । इस दूसरे अर्थ की रक्षा के लिए  
आनंद को नद बनाया गया है ।

आलंकारिक शैली से कभी कभी श्लिष्ट प्रयोगों का थड़ी दूर  
तक निर्वाह किया गया है । उदाहरण के लिए यह कवित्त देखिए —

रस के प्रयोगनि के सुखद सुजोगनि के

जेते उपचार चारु मनु सुखदाई है ।

तिनके चलावन की चरचा चलावे कौन  
 देत ना सुदर्शन हूँ यों सुधि सिराई हूँ ॥  
 करत उपाय ना सुभाय लखि नारिनि कौ  
 भाय क्यों अनारिनि को भरत कन्हाई हूँ ।  
 हाँ तौ विपमज्वर-वियोग \* की चढ़ाई यह  
 पाती कौन रोग की पठावत दवाई हूँ ॥

रेखाकित शब्द शिल्प हैं । विपमज्वर में सुदर्शन नामक औषध दी जाती है । वियोग को विपमज्वर बनाया गया है । श्लेष के बल इसका निर्वाह हुआ है । सुदर्शन (सुदर्शन रस तथा दर्शन), नारिनि ( नाडियों का तथा स्त्रियों का ), अनारिनि को ( नाडी-ज्ञान-शून्य वैद्यों का तथा मूर्खों का ), पाती ( पत्नी तथा चिट्ठी ) आदि प्रयोगों से दोनों अर्थों की सिद्धि हो जाती है । अपने वैद्यक-ज्ञान के भरोसे रत्नाकर जी ने यह ढाँचा रचवा किया है । हमारे कवियों की यह अवाञ्छनीय परिपाटी रही है कि वे अपने अन्य शास्त्रों के ज्ञान का काव्य में प्रदर्शन करने से नहीं चूकते । सम्भवतः बहुज्ञता-प्रदर्शन के लिए ऐसा किया जाता है । रत्नाकर जी में भी यह प्रवृत्ति कभी कभी लक्षित होती है । देखिए नीचे रूपक का निर्वाह किस ज्ञान के भरोसे किया गया है —

\* यह बिनसत नगु रासि के जगत बधौ जसु लेहु ।

जरी विपम जुर ज्याइयै भाइ सुदरसनु देहु ॥

—बिहारी

दारिद्र-शाय प्रभाय सा, पीडित जाती देह ।

ताके क्लेश निसेस को, चहत धनेस सनेह ॥

यहाँ 'धनेस' तथा 'सनेह' शब्द शिल्प हैं। सनेह के दोनों अर्थ (प्रेम तथा तैल) प्रसिद्ध हैं। धनेस का एक अर्थ धनवान् व्यक्ति सरल ही है। दूसरे अर्थ तरु वैद्य लोग ही पहुँच मग्ने हैं। धनेस नामक एक पक्षी होता है जो विंध्यपर्वत श्रेणी के आस पास बुदेलखड तथा बघेलखड में पाया जाता है। इसका तेल पक्षाघात (लकड़ा) गठिया आदि रोगों पर प्रयुक्त होता है। इस अर्थ तरु साधारण पाठक कैसे पहुँच सकते हैं? वैद्यों के पास भी अर्थ लगवाने लोग तभी न जायेंगे जब उन्हें ऐसे भाव होने का कुछ सदेह होगा। पर सौभाग्य से कवि ने ऐसे प्रयोग कुछ गिने हुए स्थलों ही पर किए हैं।

नीचे की पक्तियों में कुरग शब्द का कितनी वक्रता से प्रयोग हुआ है —

कहत कुरग जे न जानै कछु रग-ढग

परम सुरग ये तिरंग नैन तेरे हैं ।

जो लोग नेत्रों को कुरग कहते हैं उन्हें रग (रस-रग) का कुछ ढग नहीं आता। पर तेरे नेत्र तो सुरग है। नेत्रों को जब कुरग कहा जाता है तो मृग ही अभीष्ट होता है। पर कवि ने दूसरे सम्व अर्थ की ओर सकेत कर के एक दूसरा ही चमत्कार रच दिया है।

रत्नाकर जी अनेक स्थलों पर श्लेष के सहारे उक्ति में लाघव लाने में समर्थ हुए हैं। नीचे भुजाग शब्द के श्लेष को देखिए,—

एते दूरि देसनि सौं सखनि सँदेसनि सौं  
 लखन चहै जो दसा दुसह हमारी है ।  
 कहै रतनाकर पै विषम वियोग विधा  
 सवद-विहीन भावना की भाववारी है ॥

आनै उर अतर प्रतीत यह तार्ते हम  
 रीति नीति निपट भुजगनि की न्यारी है ।

आँखिनि तें एक तौ सुभाव सुनिवै कौ लियौ  
 काननि । तें एक देखिवै की टेक धारी है ॥

भुजंग के अर्थ सर्प तथा उपपत्ति होते हैं । यह प्रसिद्ध ही है कि सर्प नेत्रों से सुनता है । कृष्ण भी कुछ विपरीत करना चाहते हैं । गोपियों को देखने को स्वयं न आकर उद्धव को भेजा है । कानों से, सँदेशों से, देखना चाहते हैं ।

अब ब्रजभाषा की दृष्टि से कवि की पदावली आदि पर भी कुछ विचार कर लेना उचित होगा । रत्नाकर जी ने ब्रजभाषा साहित्य का मनोयोग पूर्वक बहुत काल तक गभीर अध्ययन किया था । इसी के फलस्वरूप हमें उनकी भाषा में बहुत व्यापक पदावली मिलती है । जिन जिन श्रेष्ठ कवियों में जो जो उपयुक्त शब्द मिले उन सब को कवि ने अपनाया । इसके अतिरिक्त संस्कृत से तत्समरूप में भी बहुत से शब्द ग्रहण किए । संस्कृत के बहुसंख्यक शब्द अपभ्रंशरूप में तथा अनेक शब्द तत्समरूप में ब्रजभाषा में सदा से प्रचलित रहे हैं । कुछ कवियों में शब्दों को तत्समरूप ही में ग्रहण करने का आग्रह कुछ अधिक लक्षित

होता है। विनयपत्रिका के प्रारंभ में तुलसीदास जी ने पूर्ण सस्कृतमय भाषा लिखी है। पर गीतावली में भाषा का वही प्रचलित स्वरूप ग्रहण किया है जिसमें कभी कभी आवश्यकतानुसार सस्कृत पदावली भी आती रहती है। रत्नाकर जी की भाषा में भी अनेक स्थलों पर सस्कृत पदावली बहुत अधिक ग्रहण की गई है। पर ऐसा सर्वत्र नहीं किया गया है, प्रायः भाषा का साधारण सहज रूप ही ग्रहण किया गया है। कवि ने सस्कृत शब्द ग्रहण करते समय उनके श्रुतिमधुर तथा काव्योपयोगी होने का सदा ध्यान रखा है। विनयपत्रिका के प्रारंभ में 'इसका ध्यान न रख कर तुलसीदास जी ने अपनी भाषा को जटिल कर दिया है। पर रामायण में जहाँ जहाँ सस्कृत पदावली को अधिक व्यापक रूप में ग्रहण किया है वहाँ उनके काव्योपयोगी होने का सदा ध्यान रखा है। रत्नाकर जी का आदर्श वही है जो तुलसीदास का रामायण में रहा है। कुछ उदाहरण देखिए —

चपा गुज लवग मालती - लता सुहाई,  
 कुसुम फलित अति ललित तमालनि सां छपटाई ।  
 साजे शरत दुकूल फूल छाजे यनिता यहु,  
 निज-निज नाई अक निसक रहीं मरि मानहु ॥  
 भजन भ्रम-भ्रम काच-कुलिस आगार मनोहर,  
 गजन हिय तम-तोम तरनि-उदयाचल सुदर ।  
 प्रेम पयोधि रतन-दायक मदर कन जाके,  
 कचन-करन हरन-कलमस पारस मनसा के ॥

जहाँ पर भाषा ठेठ होने की ओर मुझने लगती है वहाँ भी सस्कृत के शब्द बीच बीच में आते रहते हैं। सस्कृत का प्रभाव और बातों पर भी पड़ा है। ब्रजभाषा में लगे समासों की परिपाटी कभी प्रचलित नहीं रही। पर रत्नाकर जी ने बहुत लगे लगे समासों का प्रयोग किया है। कुछ उदाहरण देखिए —

लहलहात है हरित गौर-स्यामल-रग-रॉचो,  
पुलकित-तन रस सराधोर अधिचल-व्रत साँचौ ।

पत्र-धीच है भलकति कहूँ कलिंद नदिनी,  
कोटि-कोटि कलि-कलुप-करार-निगर निकदिनी ॥

सकल रूप-जोवन-अनूप-गुन-गर्व गसीली ।  
जुगल-रसासव-मत्त राग-रँग-रत्त रसीली ॥

जय विधि-सचित-सुकृत-सार-सुख सागर-सगिनि ।

जय हरि पद-अरविंद-मज्जु-मकरंद-तरगिनि ॥

जय सुर-सेवित समु विपुल-बल विक्रम-साका ।

जय भूपति-कुल-कलस भगीरथ पुन्य पताका ॥

आवश्यकतानुसार सस्कृत के सधि-नियमों से भी लाभ उठाया गया है। नीचे 'स्वर्गासा' प्रयोग देखिए —

परम आत्म सतोष हेत निज चरित सुधारत ।

कहूँ सज्जन स्वर्गासा करि निज जनम बिगारत ॥

ब्रजभाषा की जन्मभूमि ब्रजमण्डल है। पर बहुत प्राचीन काल ही में साहित्य की सामान्य भाषा के रूप में इसका प्रचार सपूर्ण

उत्तरालय में हुआ। रीति काल के प्राय कवि ब्रजभूमि से पूर्व के प्रांतों ही के थे। उन्हीं के द्वारा भाषा को बहुत कुछ प्रौढता प्राप्त हुई। वे कवि अपने नित्य के जीवन में ब्रजभाषा का प्रयोग नहीं करते थे। उनकी मातृभाषा अग्रध की कोई न कोई बोली थी। क्रमशः इन प्रांतीय बोलियों का प्रभाव साहित्यिक भाषा पर पड़ने लगा। यह प्रभाव पदावली ही तक सीमित न रहा। क्रियाओं के रूप तक इससे प्रभावित होने लगे। काशी प्रांत के कवियों, जैसे रघुनाथ, हनुमान आदि की भाषा पर पूर्वी अवधी का भी प्रभाव लक्षित होता है। रत्नाकर जी ने भी बड़ी स्वच्छदता से पूर्वी प्रांतों के शब्दों को ग्रहण किया है। उनमें से बहुत से प्रयोग तथा शब्द तो काशी-प्रांत ही में प्रचलित हैं। पर कवि की मँजी हुई भाषा के बीच ये शब्द सहज लक्षित नहीं होते। यहाँ कुछ शब्द उदाहरण सहित उपस्थित किए जाते हैं—

हिरकि=( हिरकना=पास आना, सटना )

हिरकि रही है स्याम-अक में ससक मनौ,

थिरकि रही है बिज्जु बादर दरीची में ।

बिसाही=( बिसाहना=मोल लेना )

पर पछिताव यहै होत फत तदुल है,

हाय अनचाही पती बिपति बिसाही में ।

अहक=साध या इच्छा ।

कहै रतनाकर बयारि बारि सीरे कहुँ,

पैयै नैकु एक रहै अहक यही लगी ।

फहै रतनाकर बुलार अघ कीजे ब्याह,  
दूरि फरि जेते द्रोह मोह के भ्रमेले हैं ।

गजन=पीडन

अजन विनाह मन रजन निहारि इन्हें,  
गजन है खजन-गुमान लटे जात हैं ।

लुरियाना=फुटना, ढलना, लोभवश पीछे लगे फिरना ।

वृभक्ति न रच पचसर के प्रपच घाल,  
लाल की ललक लखिने कौ लुरियाति है ।

लौकना=दिराई पडना

अपा कौ प्रकास लाग्यौ लौकन अकास माहि,  
सुमन विकास के हुलास भरिबै लगे ।

वतास=वायु ।

पाला परै आस पै न भावत वतास धारि,  
जात कुम्हिलात हियो कमल हमारी है ।

पेंवारि = ( पेंवारना=जल में बहा देना, जल में बहा कर नष्ट कर देना )

चिंता मनि मजुल पेंवारि धूरि धारनि में,  
कॉच मन मुकुर सुवारि रखिषो फहौ ।

साँसति=बहुत अधिक कष्ट ।

फहै रतनाकर तिहारे जोग रोग माहि,  
तन मन साँसनि की साँसति प्रमानै इम ।



उदवासना=उच्चाटन करना, भगाना, जलमग्न करना, नष्ट करना, उभाना ।

नंद के कुमार सुकुमार को घसाइ यामैं  
ऊधौ अथ हाइ कै विसास उदवासैं हम ।

भकुवाने=( भकुआ=मूर्ख ) ।

। सूखे से झमे से सकधके से सके से थके  
भूले से झमे से भभरे से भकुवाने से ।

उधिराना=वायु में उड जाना, वायु में उड कर नष्ट होना,  
नष्ट हो जाना ।

उडि उधिरानो किधौँ ऊरध उसासनि मैं  
बहि धौ विलानी कहूँ आँसुनि की धार मैं ।

तथा—

कहै रतनाकर गंभीर सोई ऊधव कौ  
धीर उधरान्यौ आनि ब्रज के सिवाने मैं ।

साफी=भाँग छानने का वस्त्र, अँगौछा ।

तूँवा तोरि साफी छोरि मुख बिजया सो मोरि,  
जैसे कज गंध पै मलिंद मजु धावै है ।

विशेष—यद्यपि इस शब्द का उद्गम विदेशी है, पर इसका प्रचार काशी ही की ओर अधिक है । ब्रजमंडल में यह प्रयुक्त नहीं होता ।

फटही=फटी हुई

घाघ=घान, मूँज इत्यादि की पतली डोर जिमसे खाटें बिली जाती हैं ।

कहै रतनाकर प्रगट ही दरिद्र-रूप,  
फटही लँगोटी घाँधि घाघ सो लगाव हे ॥

रूसना=रुष्ट होना ।

कहै रतनाकर रहत न अकेले धनै,  
मेले धनै रसिहँ तिया सो दोषवत को

विशेष—रुष्ट के दो अपभ्रंश हुए, 'रूम' तथा 'रूठ' रूसने का प्रचार पूर्व की ओर हुआ, रूठने का प्रचार पश्चिम की ओर ।

सिकहर=छीका ।

कहै रतनाकर न घात कहिये कौ समै,  
ठसक उठाइ ताइ दीजै सिकहर पै ।

विशेष—पश्चिम में इस शब्द का 'छीका' ही रूप में प्रयोग होता है ।

तितार्ई=मिर्च का कडवापन ।

ध्यापति तिन्हें न मान भिरच-तितार्ई नैंहु,  
पावति सराद सुख पेसौ कछु दीठी है ।

गोरू=गाय, बैल ।

कोठ गोरुन जल प्याइ न्हाइ परखति पनघट पर ।

कोउ गागरि भरि चलति सोस धरि कोउ कटि-तट पर ॥

उलरि=उछल कर ।

मनु फागदी कपोत गीत के गीत उड़ाए ।  
लरि अति ऊँचें उलरि गोति गुथि चलत सुहाए ॥

धिरइ=धिक्कार कर, फटकार कर ।

शौं कहि, धिरइ, चढाइ भौह ऋपिराइ सिधाए ।

हरि सुमिरत हरिचद हाट अति आतुर आप ॥

अँगोजना=( शरीर पर ) मेलना ।

श्री अयोध बालकहूँ कौ विलखत संग भेज्यौ ।

इक मरिवे कौ छाड़ि कहा जो नाहि अँगोज्यौ ॥

कुछ शब्द ऐसे हैं जिनका मूल तो एक ही है, पर पूर्व तथा पश्चिम में भिन्न भिन्न अपभ्रंशरूप हैं । रत्नाकरजी ने ऐसे कुछ शब्दों के दोनों रूपों का व्यवहार किया है । कुछ उदाहरण देखिए —

पूर्वी रूप

अँनेस

सनेस

सुसकि ( सिसक )

पश्चिमी रूप

अँदेस ( अँदेसो )

सँदेस ( सँदेसो )

सिसकि

कुछ शब्द ऐसे हैं जिनका उच्चारण तथा रूप एक ही हैं पर पूर्व तथा पश्चिम में भिन्न भिन्न अर्थों में प्रयोग होता है । कवि ने कुछ ऐसे शब्दों का भी प्रयोग किया है । कुछ उदाहरण देखिए —

गारना— { पूर्वी अर्थ — निचोडना  
पश्चिमी अर्थ:— नष्ट करना

उदाहरण —

पूर्वी अर्थ के अनुसार —

पूर्व में जब एक क्रिया के होने के साथ ही दूसरी क्रिया का सपादन होता है तो पहली के साथ 'मान' शब्द जोड़ देते हैं जैसे कहतमान ( कहतैमान ) चलतमान ( चलतैमान ) अर्थात् कहने के साथ ही, चलने के साथ ही । कवि ने एक स्थान पर यह प्रयोग भी किया है—

सुन्यौ गग गुन ग्राम तात सुभ धाम सुहायौ ।

कहतमान जिहिं लखौ छार औरै रँग छायौ ॥

काशी में 'अपने' का साधारण लोग 'आपने' रूप कर देते हैं । इसका भी प्रयोग अनेक स्थानों पर हुआ है । देखिए —

आपने चने कौ अबै बदलौ चुकाए लेत,

चपल चवाए लेत तदुल सुदामा कौ ।

हाय आपने प्रिय सुत की यह दसा निहारौ ।

लुटि गई हम हाय परहिं अब कहा उचारौ ॥

पूर्व में मुँह चिढ़ाने को 'मुँह विराना' कहते हैं । देखिए —

चद, चतुरानन, पँचानन, पडानन के,

याननि के हेरि हँसि आनन विरावैं हैं ।

एक-आध स्थान पर कुछ शब्दों का मारवाडी भाषा के ढँग पर प्रयोग हुआ है । ब्रजभाषा में घालने का अर्थ नष्ट करना होता है, मारवाडी भाषा में इसका अर्थ डालना होता है । देखिए यह इसी अर्थ में प्रयोग हुआ है —

घालि गयो जब तैं फन्हैया नेह फाननि में,

तथ तैं न नैकु फट्ट फाहू की सुनति है ।

‘मेलने’ का अर्थ मारवाड में डालना है। इसी अर्थ में ‘मैले’ का यहाँ प्रयोग हुआ है —

ठेले कछु दत्त सो सकेले कछु सुड माहिं,

मैले कछु आनन गजानन परात है।

मारवाड व्रजभूमि के पडोस में पडता है अतः बहुत से शब्दों तथा प्रयोगों का आदान-प्रदान चलता ही रहता है। कुछ प्रयोगों पर अँगरेजी लाक्षणिकता की भी छाप है। नीचे के ‘चर्र रीतै’ प्रयोग में ( Vacant look ) का स्पष्ट आभास है —

इमि बिलखत धतरात थकित चितवत चखरोतै।

इसी प्रकार नीचे का ‘मत-प्रकाश’ करना प्रयोग भी नवीन शैली का है —

“जोगिराज निज मत प्रकास प्रथमहि हम कीन्हो।

गंगावतरण की भाषा पर बिहारी की सतसई की भाषा का स्थान स्थान पर प्रभाव पड़ा है। सतसई के शब्द तथा वाक्यखंड ज्यों के त्यों गंगावतरण में मिलते हैं। कुछ ये हैं—मरक, कडलाने नटसाल, दीरघ दाघ निदाघ, सुनकिरवा की आड, ठाढे गाढ़े चोलरँग, भोंडरनग, गुफरौटा। इन शब्दों के बिना भी रत्नाकर अपना काम चला सकते थे, पर इन्हे साहित्यिक विस्तार देने इनका प्रयोग किया है।

तुलसीदास जी के प्रयोगों का आभास भी कभी कभी जाता है। देखिए —

किंकिन, ककन, नूपुरकी धुनि धूम मचाधति।